Studii de muzicologie

vol. XVII

Studii de muzicologie — Vol. XVII

Scanned with OKEN Scanner

Studii de muzicologie

Volumul XVII

EDITURA MUZICALĂ
București – 1983

Scanned with OKEN Scanner

Coordonator științific
ALICE MAVRODIN

Volumele de **Studii de muzicologie** apar sub îngrijirea Biroului secției de critică și muzicologie al Uniunii compozitorilor români.

Scanned with OKEN Scanner

VASILE VASILE

Figura lui Ştefan cel Mare în muzica românească

Scanned with OKEN Scanner

„Vor ști poeții, scriitorii de astăzi să dea glas iubirii nemărginite cu care, de patru veacuri, miile de mii ale poporului au înconjurat, și mai departe decît hotarele Moldovei, chipul de viteaz, bun, cuminte și sfînt al celui mai mare om ce s-a ridicat dintre români ?“ * — se întreba Nicolae Iorga în anul cînd s-au împlinit și s-au sărbătorit patru secole de la moartea lui Ștefan cel Mare. Anul aniversar prilejuiește marelui istoric o analiză, în mai multe capitole ale lucrării sale, a urmelor lăsate de legendarul domnitor în amintirea posterității. Pe bună dreptate semnala autorul *Istoriei lui Ștefan cel Mare* : „Cărturarii n-au știut să vorbească după cuviință despre faptele lui Ștefan, căruia-i datorau însă putința de a scrie în țara și pe limba lor. În puținul pe care l-au scris ei, cronicari ce înseamnă anii domnilor, scriitori bisericești, și, tîrziu de tot, cîntăreți, se află foarte puțin despre marele voievod. Sufletele rătăceau aproape de pămînt în vreme de întuneric și de neîncredere, în vremuri nerecunoscătoare și obosite, și scrisul nostru nu se putea ridica pînă la înălțimea lui.“ **

Dacă literatura română, în fazele ei incipiente, era nedreaptă cu marele ctitor de istorie românească, nici muzica nu a acordat importanța cuvenită acestui erou legendar.

Apar în timpul său creații ecleziastice purtătoare și ale unor transparente amprente locale, care nu-și pot permite îndrăzneala de a se abate prea mult de la matricea bizantină, dar nu a fost identificată pînă în prezent o creație muzicală în notație psaltică, închinată lui Ștefan cel Mare. Nu lipseau antecedentele și nici condițiile prielnice apariției unor astfel de creații, pentru că lui Mircea cel Bătrîn — pentru a folosi doar un singur exemplu — i se închinaseră versuri și melodii ce respectau stilul bizantin, iar în cea de-a doua jumătate a veacului al XV-lea, pe parcursul căreia se întinde domnia lui Ștefan cel Mare, se afirmă, în Moldova, cel puțin trei mari centre românești de cultură bizantină : Neamț, Putna, Iași. Este drept că sîntem încă departe de vremea cînd își fac apariția polihronioanele închinate lui Constantin Brîncoveanu, dar nu și de cele dedicate lui Alexandru Lăpușneanu.

În aceste condiții, rolul de a oglindi faptele de înalt patriotism ale celui mai iubit fiu al Moldovei timpului, este preluat de muzica

---

* Iorga, Nicolae. *Istoria lui Ștefan cel Mare*, București, 1978, Editura Minerva, p. 236.

** *Ibidem*, p. 221.

Scanned with OKEN Scanner

populară, și și-l menține pînă în secolul al XIX-lea, cînd face legătura cu acele creații ce contribuie la pregătirea terenului viitoarei școli naționale muzicale românești. „Țăranul din munți și văi, din păduri și de pe malul apelor nu știa nici ziua luptelor, nici anii și nici veacul ; căci mai marii lui cuprind mai multe veacuri, nesfîrșit de multe cu trupul lor de uriaș ; (...) El știa, atît în marea lui nenorocire și în adîncul lui întuneric, pînă la care ajunge însă, cu mîngîiere și făgăduieli, o rază bună din acel veac mare, că neamul său a dat cîndva — dăunăzi, peste trei sute de ani sau cu o mie alții în urmă — un om minunat, un sfînt cum nu mai poate răsări altul : el era izvorul a toată vitejia, el era fîntîna tuturor dreptăților, el era marea bunătăților" *. Din această admirație fără margini, neprecizată în timp și spațiu, s-a născut îngemănarea inegalabilă dintre muzica — aducînd a melodie bizantină dar și a cîntec eroic — și versurile populare octosilabice, avînd structura unei tetrapodii pirice :

Ștefan, Ștefan, domn cel mare
Seamăn pe lume nu are...

Este cîntecul ce va face o adevărată carieră în muzica românească, nu numai pentru că a imortalizat imaginea mereu îmbogățită și înnoită, pe măsură ce distanța de faptele și vremea eroului se mărea, dar și pentru că se afla în secolul al XIX-lea — cînd a fost redescoperit — între cele mai profunde straturi ale filonului popular și ale repertoriului cunoscut în veacul trecut sub numele de „național". Așa cum vom vedea, în ciuda faptului că melodia cunoscută este mult mai nouă decît versurile, cîntecul se va infiltra în cele mai diferite genuri muzicale, de la piesa corală sau instrumentală, la vodevil, uvertură sau operă. Aceasta înseamnă că reflectarea figurii lui Ștefan cel Mare în muzică trebuie urmărită de la creația artiștilor rămași anonimi pînă la compozitorii de geniu, în frunte cu George Enescu.

Ne propunem deci în prezentul studiu cercetarea a cel puțin două aspecte ale relației Ștefan cel Mare și muzica, aspecte demne de toată atenția, nu numai pentru muzicologia, dar și pentru cultura românească :

— evoluția muzicii în timpul lui Ștefan cel Mare și rolul său în dezvoltarea culturii muzicale naționale ;

— reflectarea faptelor și epocii în creația muzicală românească, din secolul al XV-lea pînă în prezent.

În ceea ce privește primul aspect, nu-l vom aborda în intenția realizării unui capitol de istorie a muzicii românești medievale, ci în măsura în care creația timpului va servi mai tîrziu unor lucrări evocatoare. Din cel de-al doilea punct de vedere, vom putea discuta despre mai multe categorii de creații :

— creații dedicate lui Ștefan cel Mare încă din timpul vieții, fie noi, fie adaptate după altele mai vechi ;

— creații apărute în secolul al XIX-lea, ca urmare a orientării muzicii românești spre subiecte inspirate din istoria națională ;

---

* *Ibidem*, p. 229—230.

Scanned with OKEN Scanner

— creații moderne și contemporane ce preiau material melodic și literar transmis prin folclor, amintind de cel mai viteaz domnitor român ;

— creații ce reconstituie atmosfera epocii lui Ștefan și, implicit, muzica perioadei ștefaniene ;

— creații apărute cu ocazia marilor evenimente ale ultimelor două secole și în care figura voievodului moldovean apare ca un simbol.

Îndemnul acestei cercetări l-am găsit în textul lui Tudor Vianu : „Căci, deci, prin cunoașterea realității istorice a lui Ștefan cel Mare ajungem a ne lămuri partea lui de contribuție la desfășurarea evenimentelor Moldovei în a doua jumătate a secolului al XV-lea, prin cunoașterea realității legendare ne putem explica înrîurirea exercitată de viteazul și înțeleptul domnitor asupra întregului suflet al țării, asupra conștiinței de sine și asupra năzuințelor acestui suflet. A studia istoric pe Ștefan cel Mare înseamnă a modela o imagine actuală a cercetării după o realitate trecută, a-l studia ca pe o figură a legendei înseamnă a-l făuri ca pe o forță activă în toată istoria poporului român și ca pe o realitate în perpetuă devenire“ *.

Muzica va spori caracterul legendar al ecourilor din veac despre una din mărețele figuri ale istoriei noastre.

Ne propunem în acest studiu să urmărim felul cum a fost reflectat marele om politic român de principalele genuri ale muzicii populare și culte din timpul său și pînă astăzi.

---

* Vianu, Tudor. *Ștefan cel Mare în literatură*. În : *Studii de literatură română*, București, 1965, Editura Didactică și Pedagogică, p. 610.

Scanned with OKEN Scanner

I. MUZICA VECHE

FOLCLORUL

Colindele

Trecînd în legendă, căpătînd deci dimensiuni hiperbolice, faptele şi figura marelui domnitor se asociază unor eroi mitologici. Prin aceasta se confirmă recunoaşterea marilor calităţi ale bărbatului de stat român, recunoaştere unanimă de-a lungul istoriei.

Pentru poporul român, el a rămas simbolul conducătorului ce i-a reprezentat idealurile. De aceea, prezenţa sa în poveştile populare e un fapt ce nu mai trebuie demonstrat, voievodului atribuindu-i-se şi însuşiri supranaturale. Toate vestigiile trecutului sînt în concepţia populară, într-un fel sau într-altul, legate de numele marelui ctitor de istorie românească : cetăţi, biserici, poduri, troiţe, drumuri etc. Chiar şi munţi şi dealuri, cîmpii şi ape şi-au legat numele de una din scenele reale sau imaginare din viaţa marelui erou.

Este suficient să ne amintim de cei şapte munţi ai Vrancei, de movila lui Burcel de la Vaslui, de Codrii Cosminului sau de Dumbrava roşie, fără a mai lua în discuţie Voroneţul şi Putna Bucovinei, Dobrovăţul Vasluiului şi atîtea alte monumente din epoca feudală.

În această situaţie, multe genuri folclorice devin receptive la noul material tematic, îmbogăţindu-şi mijloacele de expresie. Este şi cazul colindei, care-şi conturează, pe lîngă ciclul cosmogonic sau al metamorfozelor — apropiat de cel al subiectelor de vînătoare — şi un ciclu ce glorifică fapte vitejeşti, ceea ce i-a permis acestui gen folcloric o deschidere spre fenomenul istoric, spre fapte demne a fi transmise din generaţie în generaţie.

Contele d'Hauterive scria încă în 1787 că „numele lui Ştefan a luat în cîntecele poporului locul numelor zeităţilor dace, pre care le slăveau atunci şi pre care cîntecele Munteneşti le slăvesc încă (...) Ştefan cel Mare este eroul istoriei acestei ţări, şi povestirea faptelor lui face şi astăzi farmecul păstorilor şi bucuria petrecerilor şi a sărbătorilor". *

Chiar *Pluguşorul,* obicei provenind şi el din antichitatea românească, nu-şi poate respecta specificul oarecum conservator, şi face loc, alături de Traian, şi lui Ştefan. Pot fi citate şi versurile unei balade transilvănene, *Lechinţa* (numele unei localităţi ce a căpătat prin Ştefan rezonanţă istorică), care au cursivitatea *Pluguşorului : „Ştefan cum îi auzea, / Fuga către grajd lua, / Cal-bălaur alegea, / Şea de aur îmi punea, / Friu de petrii înfrîna / Şi pe cal se arunca / Şi fuga prin turci mi-o da, / Cîţi găsea / Toţi îi tăia..."* **.

---

* Le Comte d'Hauterive. *Memoire sur l'état ancien et actuel de la Moldavie,* 1787, p. 67—69, 79, 243, apud Bobulescu C. *Lăutarii noştri.* Din trecutul lor. Schiţă istorică asupra muzicei noastre naţionale corale cum şi asupra altora feluri de muzică, Bucureşti, Tip. „Naţională". Jean Ionescu, 1922, p. 64.

** Bogdan, I. *Documentele lui Ştefan cel Mare,* p. 58.

Scanned with OKEN Scanner

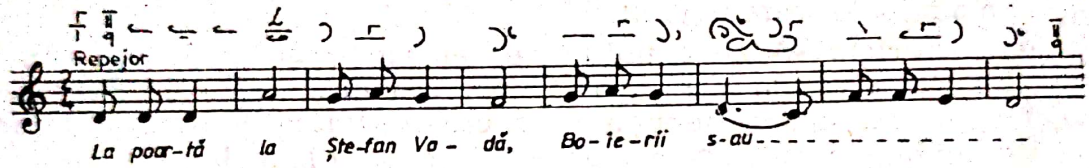
O încercare de stabilire a istoriei pe baza unor variante de texte nu ne poate duce decît la concluzia lui Constantin Brăiloiu : „Cu cît înaintează ancheta, cu atît duce mai tîrziu spre o istorie adevărată, la date sau la nume, la un autor. Ea se deschide în mit." *

Aceeaşi părere fusese exprimată şi de Pompiliu Pîrvescu, cu cîteva decenii în urmă. El aduce în discuţie tendinţa folclorului de a fi local şi actual şi de a transforma în mit tot ceea ce se învecheşte. **

Un asemenea exemplu îl găsim în colinda *La poarta lui Ştefan-Vodă*, din culegerea lui George Breazul ***. Fondul arhaic al melodiei, ce vine de dincolo de epoca ştefaniană, este confirmat şi de scara pentatonică cu pieni :

LA POARTĂ LA ŞTEFAN VODĂ

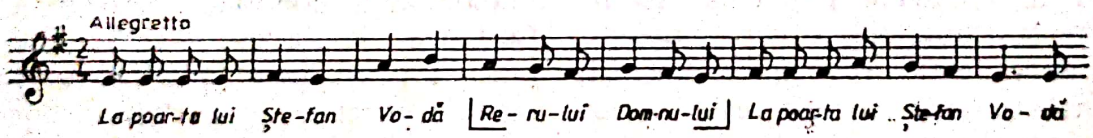
(colindă din Muntenia)



Textul apare şi în culegerea lui Gheorghe Cucu, *200 Colinde populare*, la numărul 119. Melodia, localizată de culegător la Tecuci, evoluează în cadrul unei scări pentacordice :

LA POARTĂ LA ŞTEFAN VODĂ

(colindă)



Urmărind textul acestei colinde în întregime, ne putem da seama de proiectarea în mit de care era vorba mai sus, aici urarea de prosperitate şi sănătate fiind făcută de cei ce stau în poarta voievodului : „*La poarta lui Ştefan Vodă, / Unde stau boieri de vorbă, / Dar vorba de cine este ? / De (Vasile) cel frumos. / Dimineaţa se sculară, / Pe ochi negri se spălară, / La icoane se-nchinară, / Mîna-n buzunar băgară / Şi scoase o cheie-afară, / Grajd de piatră descuiară / Şi scoase pe murgu-*

---

* Brăiloiu, Constantin. *Opere*, vol. II, Bucureşti, 1960, Editura muzicală, p. 146.

** Pîrvescu, Pompiliu. *Hora din Cartal*, 1908.

*** Breazul, George. *Colinde*, 1938, p. 70, nr. 47.

afară / Şi plecă la vînătoare, / Să vîneze căprioare. / Căprioare n-au vînat / Şi el singur s-a-mpuşcat.“ *

În aceeaşi culegere, la numărul 138 **, găsim *Colind de Sf. Vasile* din Petroşiţa (Dîmboviţa), în care modificările nu sînt esenţiale, ceea ce ne dă dreptul să ne gîndim la un vechi fond de colinde de acest gen răspîndite pe întreg pămîntul românesc. Melodia, elementul cel mai supus modificării, este identică cu cea de mai sus. Doar refrenul este uşor schimbat : *Rene lui Domnului* şi apar la sfîrşit două versuri în plus, dublînd caracterul de felicitare : *(I)ese fata din cetate / La mulţi ani cu sănătate !*

Într-o colindă de copil, intitulată *Colindul lui Ştefan cel Mare şi Sfînt*, culeasă de Andrei Bîrseanu, din Braşov, transfigurarea merge pînă acolo încît mama îşi identifică pruncul în devenirea sa cu însuşi tînărul domnitor : *Ale cui sînt ceste curţi*, Florile dalbe *** / *Aşa-nalte, măestroase, / Din afară poleite, / Din lăuntru zugrăvite, / Jeţuri scrise, / Mese-ntinse ? / Dar la masă cine şede ? / Şăd, zău, boierii ţării / Şi tot beau şi veselesc / De Domnul nu pomenesc / Vin pe masă cine-aduce ? / Duce maica lui Ştefan* / (aici se pune numele copilului căruia îi este închinată colinda) *Vin pe masă aducea / Şi din graiu aşa grăia : / Beţi, boieri şi ospătaţi / Şi pe Dumnezeu rugaţi / Să-mi crească Ştefănel mare, / Să-l văd mîndru şi voinic, / Pe bun cal încălecînd, / Haine mîndre îmbrăcînd, / Arme scumpe încingînd, / Pinteni galbeni zdrăngănind, / Buzduganul rădicînd, / Ceată mare rînduind / Şi oştirea înfrîngînd...“*

Simion T. Kirileanu, citînd aceste versuri, precizează că le-a încadrat în cîntecele despre Ştefan cel Mare pentru că „m-a isbit mult acea urare care se potrivea cu viteazul Ştefan (...) şi întîmplarea asta se petrece tocmai în copilărie, cînd «de Domnul nu pomenesc», fiindcă nu era în scaun domnesc şi doreau asemenea lucru...“ **** Tot lui S. T. Kirileanu îi aparţine remarca după care Ştefan este în colinde ceea ce este Traian în *Pluguşor*. Fără nici o exagerare, el afirma că „numele lui Ştefan cel Mare şi Sfînt se pomeneşte pînă şi în descîntece, ca putere de alungat duhurile rele şi felurite boli primejdioase“. *****

Întorcîndu-ne la melodiile colindei reproduse mai sus, va trebui să adăugăm încă o variantă mai evoluată din punctul de vedere al materialului folosit, adăugînd scării pentacordice un salt de cvartă descendent. Ea a fost prelucrată coral, pentru o formaţie mixtă, de compozitorul şi folcloristul moldovean Gavriil Galinescu, în acest mod :

---

* Cucu, Gheorghe. *200 Colinde populare*, Bucureşti, 1936, p. 149.

** *Ibidem*, p. 174.

*** Refrenul „Florile dalbe“ se repetă după fiecare vers.

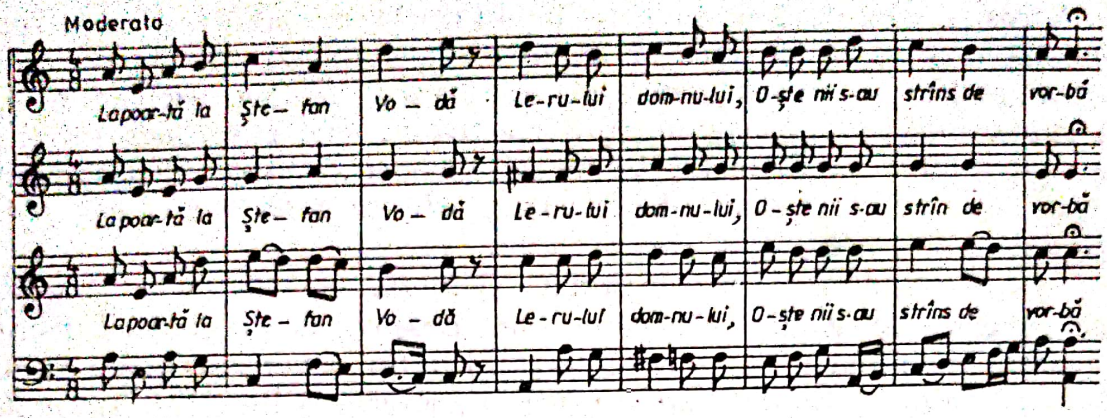
**** Kirileanu, Simion T. *Ştefan-Vodă cel Mare şi Sfînt*. Istorisiri şi cîntece populare strînse la un loc de..., Ediţia a III-a, 1924, p. 262.

***** *Ibidem*, p. 19.

Scanned with OKEN Scanner

COLINDA LUI ȘTEFAN VODĂ

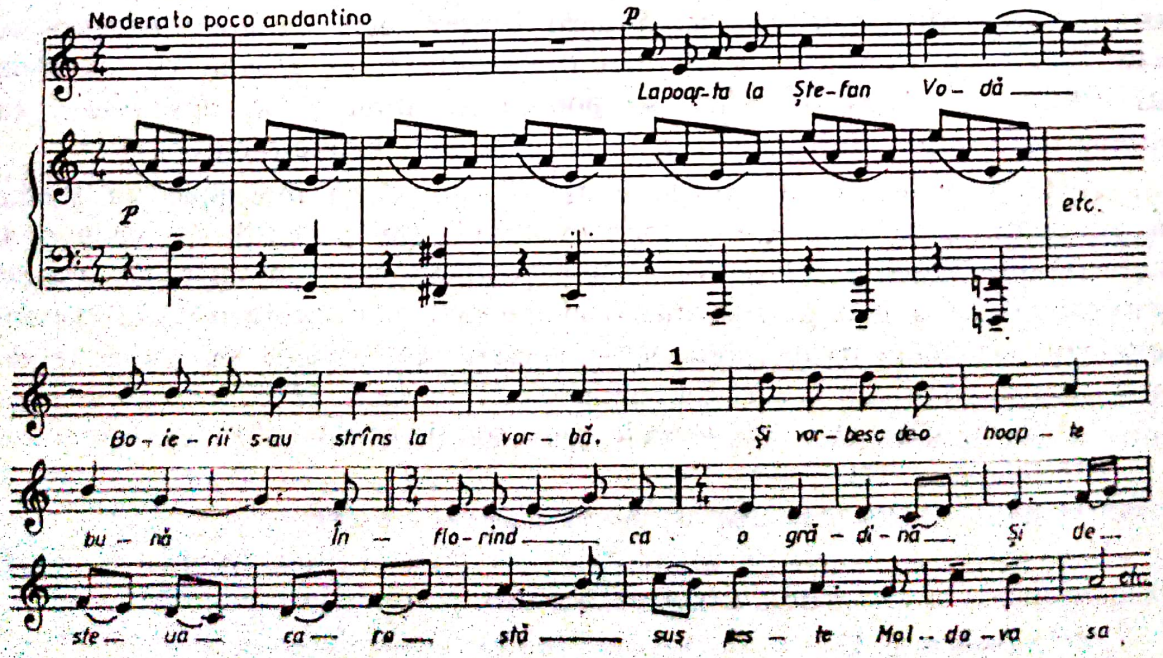
(prelucrare de **G. Galinescu**)



Descoperind multiplele valențe dramatice ale acestei colinde, întîlnită ca variantă de text și la numărul 199 din culegerea lui Cucu și la numărul 46 din *Colindele* lui George Breazul, Paul Constantinescu o va utiliza cu multă măiestrie în cel de-al doilea lied al ciclului compus în 1940, intitulat *Patru cîntece*, cu versurile lui Radu Demetrescu. Pentru a nu altera specificul vocal al melodiei, compozitorul inventează o formulă de acompaniament discretă ce revine ca un adevărat ostinato ce se schimbă doar în partea secundă a melodiei, căpătînd aici formă ascendentă și trecînd la bas :

PATRU CÎNTECE

(prelucrare de **P. Constantinescu**)



Cîntecul de leagăn

Erou de legende și balade, de cîntece eroice, considerat de cronicarul polonez Miechowski „printre eroii secolului nostru", Ștefan cel Mare a intrat nu numai în *Pluguşor* și descîntece — cum am arătat în rîndurile precedente — ci — deși pare de necrezut — și în cîntecul de leagăn. În ritmul legănat al melodiei de adormit copilul, figura domnitorului devine un adevărat simbol al vitejiei, un model pentru mama ce-și crește pruncul în admirația fără margini față de simbolul neînfricării : *„Hai, te culcă mititel / Și te scoală măricel, / Să te faci un viteaz mare / Ca domnul Ștefan cel Mare..."* *

Un exemplu asemănător îl găsim în culegerea lui Vasile Alecsandri, *Poezii populare ale Românilor : „Nani, nani copilaș, / Dragul mamei fecioraș ! / ... Nani, nani cu mama, / Că mama te-a descînta / Să te faci un viteaz mare, / Ca domnul Ștefan cel Mare, / Să fii verde la război, / Să scapi țara de nevoi !"*

Într-un alt cîntec de leagăn, cules de Elena Sevastos și publicat în *Cronica* din 2 iulie 1904, mama-și exprimă dorința să-i crească mare odrasla pentru a-i fi de ajutor tatălui, dar și lui Ștefan cel Mare : *„Să crești tatei voinicel, / Mîndru ca un stejărel / De te-ai face mărișor / Ca să fii mamei de spor, / Lui Ștefan Vod-ajutor..."*

Spre regretul nostru, textele citate au fost culese separat de melodiile ce le însoțeau, astfel că orice considerație asupra acestora din urmă se poate face doar pe baza celorlalte melodii de cîntece de leagăn ajunse pînă la noi, prin grija marilor folcloriști ai secolului nostru.

Balada

Genul care a conservat cel mai bine proiectarea în mit a figurii lui Ștefan cel Mare rămîne balada, născută din dorința poporului de a-și glorifica eroii. Marele domnitor este în baladă fie un personaj activ, fie unul la care trebuie raportată istoria tuturor voinicilor și luptătorilor pentru libertate. Al. Xenopol spunea în 1871, la memorabila serbare de la Putna, că faptele uimitoare ale lui Ștefan sînt păstrate „mai bine decît în cărțile ce pomenesc de ele, în cele mai mîndre din izvoarele amintirii, în sufletul poporului însuși, învăluite în comoară de nesfîrșită poezie". În consens, Alecu Russo afirma : „cîntecele bătrînești adeveresc cronicele (...) datinele, povestirile, muzica și poezia sînt arhivele popoarelor. În ele se poate oricînd reconstitui trecutul îndepărtat" **.

Reflectarea adevărului istoric în folclor a făcut încă din secolul trecut obiectul unor dezbateri care au stabilit în ce măsură se poate vorbi de o concordanță între istorie și creația populară. De aceea nu vom intra în aceste detalii, dar vom apela la două formulări ale marelui istoric Nicolae Iorga, care ne vor ajuta în descifrarea corectă a

---

* Papadima, Ovidiu, Muslea, Ion, Comișel, Emilia. *Lirica.* În : *Istoria literaturii române,* vol. I, București, 1964, Editura Academiei, p. 177.

** Russo, Alecu. *Poezia poporală.* În : *Scrieri alese,* București, 1965, E.S.P.L.A., p. 161.

reflectării luptelor lui Ştefan cel Mare în cîntecul bătrînesc. Ambele au fost făcute în 1901, în *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea*: „Uneori această poesie părăsea subiectele veşnic omeneşti, părăsea iubirea, dorul, ura, răzbunarea, durerea oricui şi atingea evenimentele politice. Trecutul se oglindea idealizat în aceste producţii spontanee, simple. Lauda răsplătea pe Domnul bun ; amintirea Domnilor răi era perpetuată în mustrare. Atunci lăutarul, care ştia aceste cîntece, căruia-i era încredinţată păstrarea acestei istorii poetice a patriei, urca uneori treptele curţii lui vodă şi, ca în vechea Grecie, ca în Europa medievală, el zicea înaintea maselor, în faţa curtenilor, în auzul stăpînului, al cărui rînd la judecata populară trebuia să vie, zicea fără frică de puterile dispărute povestea Domnilor (...) Aceste cîntece nu se scriu, nu se fixează, nu înţepenesc pentru vecie într-o anumită formă. Sînt ca nourii strălucitori care, plutind, se desfac, se adună, îşi schimbă coloarea, îşi schimbă forma, apar la fiecare căutătură altfel." *

Este deci cert că nu toate cîntecele bătrîneşti în care a apărut Ştefan cel Mare, acele „carmina valachica", auzite de Paul Strassburg, trimisul regelui Suediei la Constantinopol pe vremea lui Leon Vodă, şi-au păstrat imaginile dintîi neschimbate, ci în tendinţa lor de localizare şi actualizare au suferit adaptări care pun în încurcătură pe cel ce este tentat să le asemuiască literaturii scrise. Astfel, în balada *Corbea*, considerată un cîntec „dintre cele mai vechi, iscat poate în acelaşi timp ca şi baladele despre Miu, Codreanu, Baba Novac ş.a." **, sau în balada *Fagul Miului*, Ştefan nu poate fi considerat decît un personaj la care se raportează acţiunea ca într-un timp etern. S-a şi spus că după comportamentul din baladă acest Ştefan poate fi mai curînd Ştefăniţă Vodă sau ţarul sîrbesc Ştefan Duşan (balada fiind răspîndită şi în dreapta Dunării). Procesul de continuă înnoire a folclorului a determinat amestecarea trăsăturilor mai multor conducători. Fără îndoială că aceasta se datoreşte şi lăutarilor care au fost purtătorii peste vreme ai acestor scînteieri de spiritualitate românească şi au raportat mereu la prezent asemenea creaţii „pe care le ziceau (...) făcînd cu ele bucuria petrecerilor şi a sărbătorilor". ***

Constantin Bobulescu consideră între aceste cîntece şi pe cel care începe cu versurile binecunoscute *„Ştefan, Ştefan, Domn cel Mare..."* în consens cu Mihai Eminescu, cel care scria că „la mesele Domnilor Basarabi şi Muşatini se cînta «unisono» de către toţi mesenii cîntecul desgropat : *Ştefan, Ştefan, domn cel mare*

Seamăn pe lume nu are..." ****

Fără a se referi la versuri sau la melodie, D. Marmeliuc crede că „acest cîntec e o creaţie mult mai nouă (...) şi numai poporal nu poate fi". *****

---

* Iorga, Nicolae. *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea*, vol. II, Bucureşti, 1901, Institutul de arte grafice şi editura „Minerva", p. 460.

** Marmeliuc, Dimitrie. *Figuri istorice româneşti în cîntecul poporal al românilor*, 1915, p. 17.

*** Bobulescu, C. *Lăutarii noştri...*, p. 65.

**** Eminescu, Mihai. *Prefaţa la broşura Literatura populară sau Palavre şi Anecdote* de E. Baican, Bucureşti, 1882.

***** Marmeliuc, D. *Op. cit.*, p. 21.

Scanned with OKEN Scanner

Afirmația lui D. Marmeliuc, după care „în jurul lui Ștefan nu s-a grupat un ciclu de balade" *, trebuie privită cu rezerve deoarece se cunosc suficiente creații avîndu-l pe Ștefan nu numai ca pe un reper istoric, ca în exemplele citate, ci ca pe un personaj în plină activitate. Baladele lui Vasile Alecsandri, publicate în volumul său *Poezii populare ale Românilor* (*Ștefan, Ștefan, domn cel mare* — în două variante — *Ștefan Vodă și Șoimul, Movila lui Burcel*) sau cele inspirate din cronici (*Dumbrava Roșie*) servesc drept cel mai bun argument. Se adaugă cele culese de Teodor T. Burada (*Bucă, Bucăleț*, în : *O călătorie în Dobrogea*) Simion Fl. Marian (*Calapod Paharnicul* și *Domnița Ilenuța*, în : *Poezii poporale române*), Iuliu Bugnariu (*Ștefan Vodă și Giricuța*, în : *Muza someșană*), T. Pamfile (*Tudor și Vochița*), Alexandru Vasiliu (*Norocul și Calapod Paharnicul*), grăitoare în acest sens.

Care sînt melodiile acestor cîntece bătrînești ? Sigur este că culegătorii textelor nu le-au auzit de la informatorii lor recitate ci cîntate. Timpul nu permitea încă și culegerea melodiilor, deși unele antologii cuprind și consemnări melodice, cum este cazul culegerii lui Al. Vasiliu, ajutat pentru culegerea melodiilor de Sofia Teodoreanu, fiica lui Gavriil Musicescu, profesoară la Conservatorul din Iași. Ștefan cel Mare și epoca sa sînt încă prea departe de perioada începuturilor culegerii și transcrierii, după auz în prima fază, a melodiilor populare. Așa cum observa Sabin Drăgoi, „muzica baladelor noastre a rămas însă pînă azi prea puțin cunoscută". **

De aceea — așa cum vom vedea mai departe — atunci cînd compozitorii secolelor XIX și XX vor descoperi textele în cauză, nu vor avea posibilitatea prelucrării unor melodii populare, ci vor fi nevoiți să le creeze, avînd ca repere doar cîntecele orășenești și lăutărești, și mai tîrziu, două-trei melodii considerate mai vechi : *Ștefan, Ștefan domn cel Mare, Hai frați !, Mama lui Ștefan cel Mare.*

De fapt, obiecții privind apartenența la perioada ștefaniană se vor formula și la adresa unor texte. „În zădar a crezut și Hasdeu — scrie Nicolae Iorga — că găsește însuși cîntecul de luptă al lui Ștefan în cutare manuscripte, care nu e din acest timp și nu cuprinde decît o încercare de condeiu a vreunui călugăr..." ***.

Pierderea acestor melodii ne privează de dreptul de a descoperi documente psihologice vii ale epocii lui Ștefan. Spun psihologice pentru că omului „prin cîntec i se deschide o privire către viața sufletească a strămoșilor săi, că, prin el, poate cunoaște ceea ce au simțit ei, nu numai ceea ce au gîndit și făptuit. Prin cîntec putem simți cu ei, prin cîntec înțelegem abia zbuciumările lor, bucuriile și durerile ce și atunci, ca și azi, aceleași simțăminte au pus în vibrare sufletul". ****

---

* *Idem*, p. 22.

** Drăgoi, Sabin. *Prefață* la *Vechi cîntece de viteji*, E.S.P.L.A., 1956, p. 8.

*** Iorga, Nicolae, *Istoria literaturii românești*, vol. I, ed. II, București, 1925, p. 27.

**** Onciul, George. *Fr. I. Sulzer. Despre muzica noastră în anul 1781.* Extras din vol. omagial închinat lui Ion I. Nistor, Cernăuți, 1937, Institutul de arte grafice și editura „Glasul Bucovinei", p. 27.

Scanned with OKEN Scanner

Dovezi ale circulației acestor cîntece, melodii și texte, sînt suficiente. Am amintit doar de cronicarii români și de cei străini, de „carmina valachica". Vom completa aceste știri într-un capitol viitor. Aici vom consemna doar una singură, privind prezența cîntecelor bătrînești în viața spirituală a românilor, informație ce o datorăm stolnicului Constantin Cantacuzino. El consemnează prezența cîntecelor „carele vestesc de vitejii au de alte fapte ale Domnilor și ale altor vrednici oameni ce au lucrat, care, după la lăutari și după la alți cîntători auzim". *

Gavriil Galinescu vede în circulația acestor cîntece nu numai o oglindire a vremii, ci și un argument al viabilității folclorului în perioada medievală : „Legendele despre Mănăstirea Putna, Cetatea Neamțului, Petru Rareș pescarul, Toma Alimoș (...) și alte multe, ce se găsesc în colecțiile de cîntece populare (de texte populare, n.n.) dovedesc neîndoios cît de răspîndit era cîntecul popular în Moldova". **

Trebuie evidențiat că faptele lui Ștefan cel Mare le întîlnim imortalizate și în balade din Transilvania. Putem aminti de cea numită *Lechința*, la care am mai făcut referiri și de *Ștefan și Dunărea* : *„Ștefan sta / Și aștepta / Că Turcul / Păgînul, / Venea Doamne prădălînd / Și oamenii fugărind..."* ***

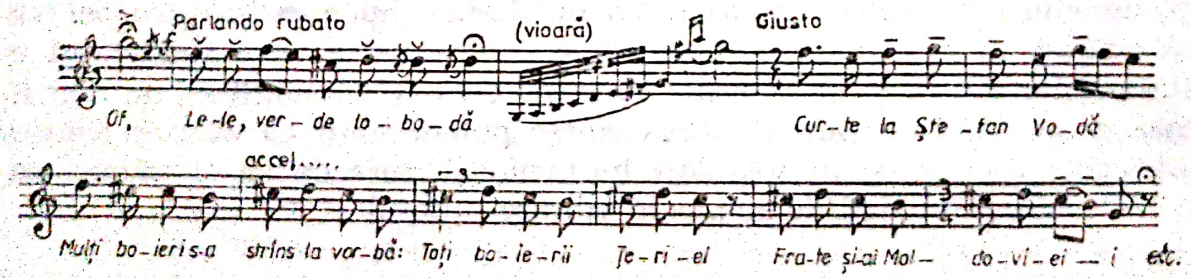
Gheorghe Șincai amintește și de un cîntec popular leșesc care surprinde vitejia voievodului : *„Ștefan, Ștefan Voievodul / Bătu pe turci, / Bătu pe tătari, / Bătu pe unguri, / Pe ruși și pe poloni..."*

Majoritatea baladelor ce amintesc de Ștefan cel Mare dovedesc legături indubitabile cu cronicarii români, în special cu Grigore Ureche și Ion Neculce. Din păcate nu se pot face deocamdată referiri asemănătoare celor literare și pentru muzica acestor balade.

Pentru a avea imaginea unei astfel de creații muzicale, găsim necesar să apelăm la cea culeasă din comuna Desa, județul Dolj, din culegerea *Vechi cîntece de viteji* **** :

MIU HAIDUCUL

(Com. Desa – jud. Dolj)



* Apud : Iorga Nicolae. *Op. cit.*, p. 25.

** Galinescu, Gavriil. *Muzica în Moldova*, București, Institutul de arte grafice „Marvan", (f.a.), p. 5.

*** Bogdan, I. *Op. cit.*, p. 55—56.

**** *Vechi cîntece de viteji*. Culegere alcătuită sub îngrijirea Institutului de Folclor, E.S.P.L.A., 1956, *Prefață* de Sabin Drăgoi.

Scanned with OKEN Scanner

Nicolae Iorga atrage atenţia asupra rolului ce l-au avut aceste cîntece bătrîneşti asupra dezvoltării literaturii din ţara noastră : „Totuşi desigur în româneşte, şi nu în limba statului sau a Bisericii, deci în slavonă, rămasă totdeauna străină, *cîntau alăutarii, ziceau* (sublinierea autorului) faptele de vitejie care abia se împliniseră, cum nici cîntăreţii de la Curtea panonică a lui Atila nu făceau hexametri latini pentru a slăvi stăpînirea marelui rege al stepei“ *.

Important pentru muzica românească rămîne faptul că aceste texte vor incita la căutarea unor haine sonore adecvate şi cu aceasta se fac cei dintîi paşi spre crearea unei semantici muzicale naţionale.

Impulsionînd literatura romantică şi naţională, baladele inspirate de momente de viaţă şi de luptă ale celui mai strălucit domnitor moldovean vor influenţa în mod implicit şi muzica noastră din secolul trecut care se vede obligată să ţină pasul cu sora sa, literatura, chiar dacă nu dispunea de avantajele acesteia.

Alte genuri

Nu numai balada, ci şi alte genuri vor aduce pînă în vremurile noastre ecouri ale epocii ştefaniene şi ale glorioaselor ei fapte. Spre regretul unanim al muzicienilor, majoritatea acestor ecouri şi-au pierdut pe parcurs haina melodică. Fiind transmise, mai ales din secolul trecut, prin intermediul scrisului, ele au păstrat doar textul, deşi un scriitor ca Ion Mironescu din comuna cu rezonanţe istorice, Tazlău, a ascultat şi melodia versurilor cîntecului unei fete „cît se mai ţine minte în vremea de astăzi“ — cum singur se simţea obligat să precizeze. Cu siguranţă moşneagul Irimia Conciu, din neamul celor cunoscuţi de neobostiul călător în munţii Neamţului, Calistrat Hogaş, nu i-a recitat versurile, ci i le-a cîntat. Putem doar deduce, după structura octosilabică catalectică, alternînd, la două rînduri. cu un refren hexasilabic, că melodia trebuie să fi fost foarte interesantă, cu o formă arhitectonică din două rînduri melodice şi un refren : *Ştefan Vodă-n bătălie / Face treabă ca o mie / Vodă Ştefăniţă / Iar Ileana plînge-acasă / De-ţi pare că ploaie varsă, / Vodă Ştefăniţă /*“.

Pierderea unor asemenea melodii şi păstrarea doar a textelor lor pun sub semnul întrebării apartenenţa lor la anumite genuri. Aşa, de exemplu, Monica Brătulescu tratează *Visul lui Ştefan Crai*, din culegerea lui Alexici **, drept colindă, deşi din punct de vedere tematic textul se aşază în imediata apropiere a baladei *Mănăstirea Argeşului*, Ştefan visînd că va muri după ce va isprăvi construcţia pe care a început-o.

Din Panciu a fost cules doar textul cîntecului *Ştefan Vodă pui de şoiman : „Ştefan vodă pui şoiman / Merge pe-un cal năzdrăvan, / Pe potica înverzită, / La cea casă părăsită / Şi suspină şi oftează / Iar murguţu-i trist nechează...“*

---

* Iorga, Nicolae. *Istoria literaturii româneşti*, ed. cit., p. 29.

** Brătulescu, Monica. *Colinda românească The Romanian Colinda (Winter-solstice)*, Bucureşti, 1981, Editura Minerva, p. 261.

Scanned with OKEN Scanner

Din cîntecul propriu-zis, figura lui Ştefan a putut trece cu uşurinţă în strigătura de joc, în care bărbăţia marelui erou, curajul său proverbial şi actele sale temerare sînt adevărate îndemnuri pentru feciorii care-şi însoţeau hora cu asemenea cuvinte : *„Pe vremea de secerat, / Ştefan calu-a-ncălicat / Şi la Baia a plecat, / Pe unguri de i-a secat / ...Ştefan, Ştefan pui de leu, / A mîncat pe locul meu ; / Mîncat carne de buhai / S-a bătut pe şapte crai...“*

Dulcea amintire a vremurilor cînd ţara era condusă de domnitorul ce a întruchipat vitejia, dreptatea şi bunătatea a determinat pătrunderea figurii voievodului în unduirile doine : *„Ştefan, Ştefan, / Al nost' tătuc, Doamne, / Pieptu rău ne-apasă / Jalea-nchisă-n casă, / Că fără minuni / Jalea ne usucă, / Apele trec iute, / Muntele-i tot munte / ... Numai foaie de lemn sfînt / Unde-i Ştefan pe pămînt / Să ne vadă cum trăim, / Cum trăim şi cum robim !...“*

CÎNTECUL EROIC ŞI MUZICA MILITARĂ

Cîntecul eroic

Una din cele mai importante consemnări ale cîntecului eroic ne parvine din perioada ştefaniană. Înrudit cu baladele, cu cîntecele de vitejie şi cele ostăşeşti — prin structura melodică şi prin tematică — cîntecul eroic îşi pierde urmele în negura antichităţii, strămoşii noştri geto-daci cultivînd şi ei un gen asemănător în care glorificau faptele ieşite din comun ale unor eroi. Despre aceasta găsim mărturii în lucrarea lui Jordanes, *Getica,* scrisă în anul 551 e.n. Celebrul notar, episcop şi scriitor din secolul al VI-lea ne lasă date despre cîntecele dedicate luptătorilor geţi „pe care îi ţine acest popor în mare cinste şi cu care antichitatea atît de mult admirată abia poate să-şi compare eroii“. *

Cîntecele eroice ale dacilor, glorificînd dîrzenia luptătorilor, s-au transmis pînă tîrziu şi au fost revitalizate de faptele de arme ale celor aşezaţi în calea puhoaielor migratoare şi de actele de bărbăţie ale unor luptători pentru apărarea libertăţii şi demnităţii naţionale. Ele şi-au dat mîna, într-o formă insuficient cunoscută, cu cîntecul cu semnificaţii patriotice, al cărui prim prototip poate fi considerat *Cîntecul lui Ştefan cel Mare,* atestat de cronicarul polonez Matei Strykowski, care, descriind obiceiurile românilor, scrie : „Moldovenii şi muntenii cîntă despre el negreşit în toate banchetele lor, acompaniindu-se cu muzica alăutei : *„Ştefan, Ştefan-Vodă ! / Ştefan, Ştefan-Vodă ! / Bătea pe turci, / Bătea pe tătari, / Bătea pe unguri, / Pe galiţiani, pe poloni...“*, adăugînd că „acest glorios şi antic obicei se păstrează pînă azi în Grecia, în Asia, în Tracia, în Muntenia, în Transilvania, în Moldova, în Ungaria şi în alte ţări, precum mă încredinţai eu însumi şi auzii îndeajuns

---

* Popa-Lisseanu, G. *Izvoarele istoriei românilor,* Bucureşti, 1939, Tip. Bucovina I. E. Torouţiu, vol. XIII—XIV, p. 90.

Scanned with OKEN Scanner

cu propriile mele urechi în toate adunările acelor popoare" *. Cîntecul trebuie să fi fost ascultat în mai multe locuri de călătorul polonez, care astfel l-a memorat. El atrage atenţia asupra specificului unor astfel de cîntece : „faptele oamenilor renumiţi sînt celebrate prin cîntece în acompaniamentul vioarelor, alăutelor, cobzelor şi arfelor, căci poporul de jos se distrează peste măsură ascultînd marile vitejii ale principilor şi voinicilor" **.

Despre *Cîntecul lui Ştefan cel Mare*, Gavriil Galinescu scrie că „este, negreşit, un cîntec foarte vechiu — la fel ca multe altele, în care se preamăresc faptele acestui erou şi ale altora (...), păstrînd prin ele pururea vie amintirea în veac a faptelor de vitejie ale eroilor şi voievozilor moldoveni" ***.

La rîndul său, Cristian Ghenea scrie despre asemenea creaţii ce glorifică fapte istorice puse în slujba apărării pămîntului strămoşesc : „Cîntecul de vitejie, despre care pomeneşte Matei Strykowski răsună în mod liber în pieţi şi străzi, fiind pe buzele tuturor" ****.

În treacăt trebuie spus că acest cîntec poate fi considerat un adevărat echivalent al elogiului pe care un alt polonez şi anume Dlugosz i-l aducea în lucrarea sa *Historiae Poloniae* : „O, bărbate vrednic de mirare, cu nimic mai pre jos decît eroii povăţuitori de care noi atît ne mirăm, carele în vremile noastre, dintre toţi stăpînitorii lumei, mai întîi ai cîştigat o biruinţă atît de însemnată asupra turcilor. Tu eşti vrednic, după judecata mea, căruia se cuvine să ţi se dea Domnia şi povăţuirea a toată lumea, şi mai ales vrednicia de Voievod mai mare împotriva turcilor, după primirea şi hotărîrea tuturor creştinilor, lăsînd pe ceilalţi împăraţi şi prinţi catolici să se tăvălească în lenevie, desfrînări sau în războaie civile !".

Asemănarea constatărilor cronicarului polonez Strykowski cu cea a lui Jordanes, referitoare la eroii antici, se impune de la sine şi ne furnizează argumentele vechimii şi continuităţii cîntecului eroic şi baladei româneşti.

La 1632 trece prin ţara noastră trimisul regelui Suediei, Paul Strassburg, care consemnează şi el prezenţa cîntecelor naţionale ale ţării la curtea voievozilor români : „Juxta Voyvodam citharoedi et musicorum chorus erat, qui valachica lingua patrium carmen pleno gutture cantabant" *****.

---

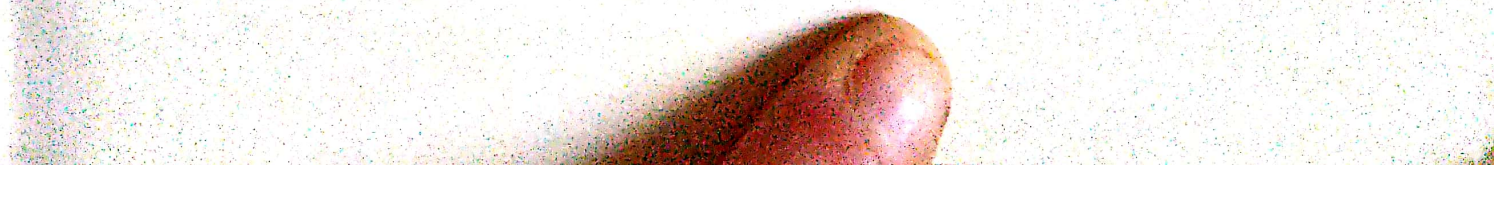
* Hasdeu, B. P. *Extracte din cronica polonă-lituană a lui Matei Strykowski*. În : *Archiva istorică a României*, t. III, Bucureşti, 1865, Imprimeria Statului, p. 6—8.

** *Ibidem*.

*** Galinescu, Gavriil. *Muzica în Moldova*. În : *Muzica românească de azi*. Cartea Sindicatului artiştilor instrumentişti din România, Scoasă de Prof. P. Nituleseu, Bucureşti, 1939, p. 672.

**** Ghenea, Cristian. *Din trecutul culturii muzicale româneşti*, Bucureşti, 1965, Editura muzicală, p. 83.

***** Breazul, George. *„Patrium Carmen" : Date istorice şi filologice*. În : *Muzica românească de azi*, ed. cit., p. 27 (Lîngă Voievod erau alăutarii şi corpul muzicanţilor, care cîntau în limba valahă cîntece ale patriei din tot gîtlejul.)



Scanned with OKEN Scanner

Mărturia istoricului și geografului Strykowski l-a făcut pe George Breazul să se gîndească la o interesantă paralelă între climatul muzical al Europei occidentale și cel românesc : „... în Apusul european începuse a se tipări «chansons pour danser et pour boire», se bucura lumea de moștenirea operei lui Palestrina, se puneau temeiuri solide monodiei și stilului «recitativo rapresentativo affettuoso» al unei «nuove musiche» și al Operei. În Țara Românească se cînta pe atunci cîntec românesc, «patrium carmen», care putea atrage luarea aminte a unui călător străin". * Era *Cîntecul lui Ștefan cel Mare*, asupra căruia vor reveni literații și muzicienii secolului al XIX-lea care-i vor sesiza implicațiile sociale și politice dar și virtuțile evocatoare și mobilizatoare pentru evenimentele vremii, marile evenimente ale poporului român : Unitatea și Independența națională.

Muzica instrumentală

Cronicile ne-au păstrat mărturii și despre muzica ostășească. În *Letopisețul Țării Moldovei pînă la Aron Vodă* se notează, cu ocazia relatărilor despre victoria de la Podul Înalt, din 1475 : „Și Ștefan Vodă tocmise puțini oameni dinspre lunca Bîrladului ca să-i amăgească cu bucine și trîmbițe, dînd semn de război. Atuncea oastea turcească întorcîndu-se la glasul buciunelor și împiedicîndu-i și apa și lunca, și acoperindu-i și negura, tăind lunca și sfărîmînd, ca să treacă la glasul bucinelor, iară dîndărăt Ștefan Vodă cu oastea tocmită i-au lovit" **. Putem ușor deduce deci că între alte mijloace tactice (poziția geografică a locului de luptă, avantajele vremii și ale unor fenomene ale naturii etc.) erau folosite și instrumentele muzicale care emiteau anumite semnale. Grigore Ureche, înfățișînd „vestita izbîndă a lui Ștefan Vodă cu turcii, la Podu Înalt, la Vasluiu", amintește de amăgirea inamicului cu „trîmbițe, buciune și tobe" ***.

Și cronica lui Nicolae Costin menționează prezența trîmbițelor, buciunelor și tobelor în luptele purtate de oștile române conduse de vestitul comandant ****.

Teodor T. Burada citează un document polon, intitulat *Leges* sau *Statuta ac Privilegia Regni Poloniae*, datat 15 septembrie 1485, din care a extras acest text grăitor pentru prezența muzicii ostășești în epoca contemporană consemnării : „Atunci răsunînd buciumii regali și cei moldovenești, Ștefan Vodă descălecă în apropierea tronului majestății regale" *****.

---

* Breazul, George. *Patrium Carmen. Contribuții la studiul muzicii românești.* Craiova, (1941), Editura Scrisul Românesc, p. 17—18.

** Apud : Breazul, George. *Patrium Carmen. Contribuții la studiul muzicii românești*, ed. cit., p. 57.

*** Ureche, Grigore. *Letopisețul Țării Moldovei*, București, 1955, p. 92.

**** Apud : *Arhiva istorică a României*, editată de B. P. Hasdeu, I, p. II, p. 23 și 25.

***** Burada, Teodor T. *Cercetări asupra muzicii ostășești la Români.* În : *Revista pentru istorie, arheologie și filologie*, București, 3, vol. VI, 1891, p. 49—71.

Scanned with OKEN Scanner

Putem deduce, împreună cu Isidor Weinberg, pasionat cercetător al trecutului nostru muzical, că și în timpul lui Ștefan cel Mare trîmbița, buciunul, cornul și toba „au fost instrumente muzicale permanent prezente în orice acțiune militară întreprinsă (...) în trecutul românilor. Rolul era dublu : să stimuleze avîntul și curajul oștenilor și să înspăimînte pe dușman prin acțiunea lor producătoare de sunete stridente, să-l facă să creadă în mărimea și puterea oastei atacante. Instrumentele muzicale militare mai aveau o întrebuințare : dădeau curții domnești o înfățișare de fast, de grandoare necesară feluritelor solemnități : primirea unui ambasador, serbarea de Anul Nou, onomastica, prînzuri de gală etc.“ *.

Pentru cea din urmă situație poate fi citat textul cronicii lui Miron Costin din *Letopisețul Țării Moldovei de la Aron Vodă încoace*, care nu se referă la Ștefan cel Mare, cum au crezut unii cercetători, ci la Gheorghe Ștefan, dar îl putem cita ca exemplu pentru practica în sine care nu era străină nici perioadei celei de-a doua jumătăți a veacului al XV-lea : „...după descălecatul lui Racoții, au poftit Racoții îndată pre Ștefan Vodă la masă, vesel și voios de izbîndă ce au făcut. Ciumpoiașul cu cimpoi de urșinic la dvorbă cu dzicături. Și apoi, dacă s-au mai veselit, au poftit pe Ștefan Vodă pentru surlari să dizică și au dzis și surlarii“ **.

Dar în afară de aceste scopuri atestate documentar — chiar dacă unele nu se referă direct la marele domnitor ci la alții dintr-o perioadă nu prea îndepărtată — putem presupune că muzica a jucat un rol important și în viața ostășească. „Desigur că oștenii noștri au cîntat încă de pe vremea lui Ștefan cel Mare melodii ostășești“ *** — cum crede și Viorel Cosma.

Nu ne putem aștepta în această epocă la o muzică ostășească cu un specific bine conturat, deoarece știm că oștenii lui Ștefan cel Mare erau de fapt toți bărbații apți de luptă. În aceste condiții putem accepta ipoteza punerii în circulație a unor cîntece care alcătuiau ceea ce am putea numi repertoriul curent al oștenilor recrutați din lumea răzeșilor și țăranilor. Așa ne putem explica întrepătrunderile stilistice dintre cîntecul eroic de factură cultă, semicultă sau cvasipopulară și cel de esență populară.

Constantin Bobulescu merge în acest sens pînă la stabilirea, pe baza referirii lui Wavrin, momentului „introducerii unor noi instrumente pentru semnalele militare, moment ce precede cu puțin timp începutul domniei lui Ștefan : „de prin anul 1445, din viața ostașilor români, știm, că pe lîngă strigătele puternice, pe care le întrebuințau (...) pentru ca strigătele să fie mai zgomotoase, mai întrebuințau trîmbițele și tobele“ ****.

---

* Weinberg, I. *Momente și figuri din trecutul muzicii românești*, București, 1967, Editura muzicală, p. 191.

** Costin, Miron. *Opere*. Ediție critică... de P. P. Panaitescu, București, 1958, E.S.P.L.A., p. 173.

*** Cosma, Viorel. *De la Cîntecul zaverei la Imnurile unității naționale*, Timișoara, 1978, Editura Facla, p. 11.

**** Bobulescu, C. *Lăutarii noștri...*, ed. cit., p. 7—8.

Scanned with OKEN Scanner

Şi vom cita în continuare consideraţiile lui C. Bobulescu, preluate şi de George Breazul, pentru că ele par să arunce o lumină necesară asupra situaţiei cîntecului românesc din perioada ştefaniană : „De la aceste veghi negreşit că nu va fi lipsit şi cîntecul românesc, despre care cronicarul străin nu semnalează“ *.

Un alt moment în care muzica nu putea lipsi ci, dimpotrivă, trebuia să fie la mare cinste, îl constituie ospeţele date de domnitor pentru oştirile sale sau pentru boieri. Acestea erau, în concepţia lui Nicolae Iorga, „un fel de serbări naţionale“, din care nu putea lipsi tocmai cîntecul eroic. Dar — aşa cum observa George Breazul — „ştiri privitoare la muzica ce se auzea la ele, la acele «mese mari», în afară de diferitele semnale ale instrumentelor de suflat şi percusie, ni s-au păstrat puţine“ **.

Cîntecul ostăşesc

Asemănător cu cîntecul eroic, şi cel ostăşesc s-a bucurat de o mare popularitate, fiind şi mai apropiat de muzica instrumentală, fie ea cultă, fie populară.

Prototipul cîntecului ostăşesc de tip feudal îl aflăm tot în vremea lui Ştefan cel Mare. Este cel întîlnit în *Psaltirea* lui Dosoftei şi atribuit chiar domnitorului de însuşi autorul cărţii, cel care notează că este „cîntarea faptă de Domnul Ştefan Vodă cel bun şi mare“ : *„Hai, fraţi, hai, fraţi, la năvală daţi, / La năvală daţi, Ţara v-apăraţi...“*** Dosoftei notează în continuare că „în vremea dinainte se cînta la tabără, ieşind la halcă“, iar George Breazul, care consacră un microstudiu muzicii ostăşeşti, consideră că textul exprimă rostul oastei şi „acest rost era cîntat în energicele accente ale versurilor cîntării...“ ****.

Melodia textului nu s-a păstrat, neîmpărtăşind soarta textului care a fost transmis şi prin intermediul scrisului. De aceea, Teodor T. Burada, care consacrase şi el un studiu muzicii ostăşeşti *****, considerînd cîntecul de mai sus printre cele mai „vechi ostăşeşti ale Moldovei“, se simţi dator a repune textul în circulaţie, într-unul din momentele de înaltă vibraţie patriotică (împlinirea a 400 de ani de la moartea domnitorului), dar nu separat, ci cu o melodie scrisă de el „încă din anul 1883, iunie (5), cu prilejul inaugurării în Iaşi a statuii lui Ştefan Vodă, Eroul Moldovei, cîntîndu-se de către toate muzicile militare ce au luat parte atunci, precum şi de către corul Mitropolitan sub conducerea lui Gavriil Musicescu“ ******.

---

* Bobulescu, C. *Op. cit.*, p 7—8 ; vezi şi Breazul, George. *Op. cit.*, p. 46.

** Breazul, George, *Op. cit.*, p. 27.

*** *Cântece ostâsiesci ale Moldovei.* În : *Foiţa de istorie şi literatură.* Sub redacţiunea lui Bogdan P. Hajdău, Iassii, 1860, Imprimeria Statului, p. 3.

**** Breazul, George. *Muzica ostăşească.* În : *Pagini din istoria muzicii româneşti*, vol. IV, 1977, p. 260.

***** *Arhiva*, Iaşi, nr. 5—6, mai-iunie, 1904, p. 247—250.

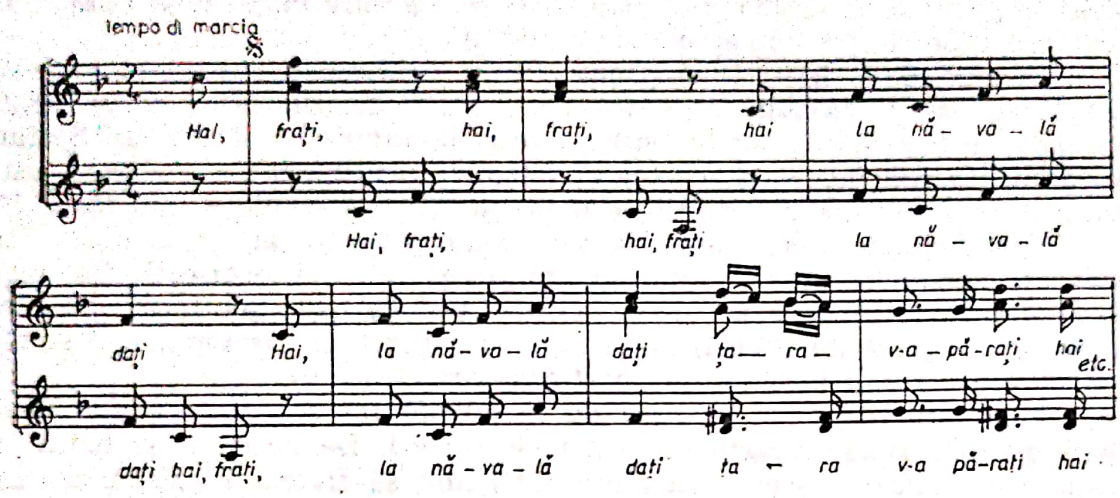
****** Burada, Teodor T. *Cîntec ostăşesc.* Cuvintele de Ştefan cel Mare. În : *Arhiva*, Iaşi, An XV, nr. 5—6, mai-iunie, 1904, p. 247.

Scanned with OKEN Scanner

Prima temă a melodiei, concepută sub forma unui îndemn, realizat cu ajutorul ritmului anacruzic : modulează apoi în *sol* major, pentru

CÎNTEC OSTĂȘESC

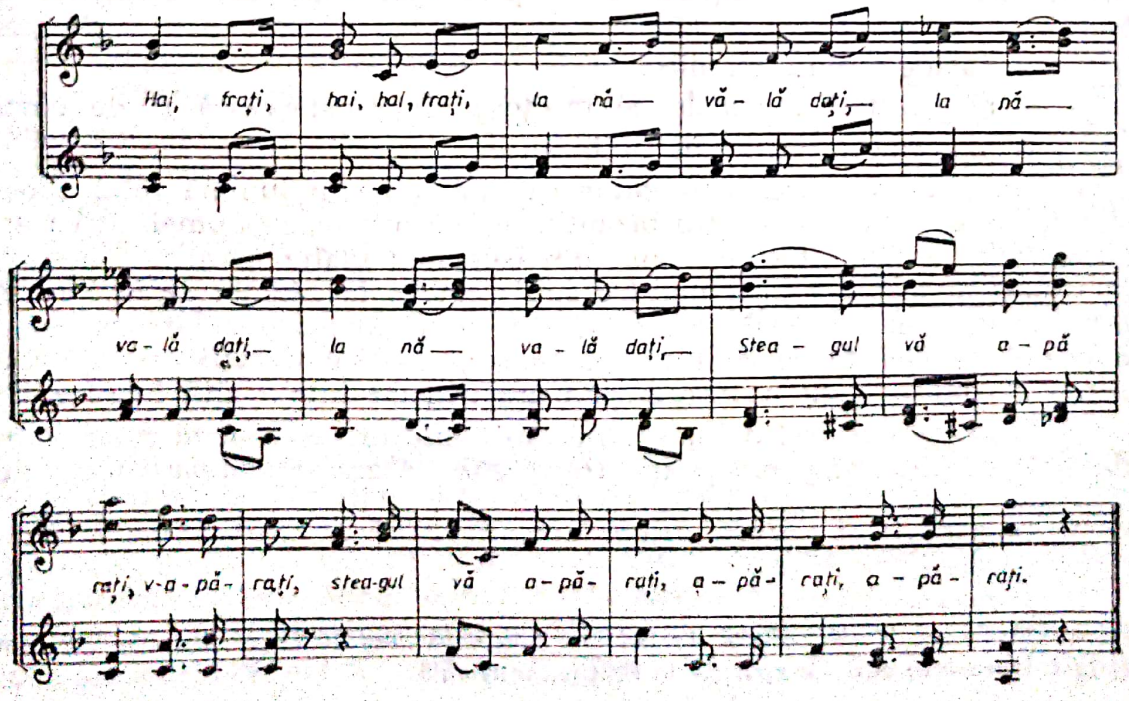
(T.T. Burada op. 16)



a restitui, în final, cu strofa a II-a a textului, tonalitatea inițială. Consecventul melodiei aduce o nouă temă cu oscilații spre subdominantă, la fel de avîntată, fără a avea zvîcnirile celei dintîi :

HAI, FRAȚI

(T.T. Burada)



Perioada a II-a aduce un nou avînt dat de formulele ritmice şi de salturile de cvartă devenite caracteristice cîntecului patriotic al secolului trecut. Piesa are structură tripartită *A-B-A*, depăşind pe cea a unui simplu „cîntec naţional" al epocii.

Pentru a asigura o atmosferă evocatoare, înaintea cîntecului „se vor auzi sunete de buciume de prin diferite părţi, apoi sunete de trîmbiţe şi de tobe, care vestesc chemarea ostaşilor la război. Auzind ostaşii aceasta, prind a se aduna din toate părţile, răcnind cu toţii într-un glas «haida, haida», după cum se obişnuia pe atunci" *.

În ziua de 2 iulie 1904 „acest cîntec ostăşesc se va cînta în Iaşi, pe platoul de la Copou, de către toate muzicile, de către corul şcolii normale de învăţători *Vasile Lupu*, care închipuiesc ostaşii lui Ştefan cel Mare, făcînd parte din cortegiul istoric alcătuit pentru serbarea acelei zile, precum şi de către corurile şcolilor secundare din Iaşi" **.

Tot Bogdan Petriceicu Hasdeu aminteşte în articolul citat, ce poate fi considerat primul studiu consacrat muzicii ostăşeşti din ţara noastră (referirile privesc însă exclusiv textele), de „cîntarea precum să cînta în vremi din urmă, după obicina taberei de protopopul Vătmăniii : *Trei Arhangheli de ţară ne păstră hotară...*" ***.

Îndemnul din final „*S-apoi da la năvală tot strigînd : Haide, haide !*" nu este prea departe de textul *Hai fraţi*. De aceea îl şi luăm în discuţie aici, deşi o asemenea cîntare trebuie să fi fost în stil bizantin.

MUZICA ECLEZIASTICĂ

Domnia lui Ştefan cel Mare reprezintă una din marile epoci ale istoriei noastre, ale cărei efecte pot fi urmărite şi în arta timpului şi a veacurilor următoare. Din punct de vedere muzical, epoca ştefaniană se va oglindi în contemporaneitate prin cel puţin trei categorii de creaţii :

— balade şi cîntece eroice,

— manifestări muzicale ce însoţesc viaţa ostăşească şi de curte,

— muzică ecleziastică de tip bizantin.

Dintre acestea, cea care pune cel mai bine în lumină rolul epocii ştefaniene este muzica de tip bizantin, ce va atinge, la numai cîţiva ani după moartea domnitorului, unul din cele mai înalte piscuri, cunoscute în istoria muzicală a ţării noastre sub numele de „şcoala de la Putna". Desigur că această şcoală, apreciată în tot răsăritul ortodox, nu era o apariţie nepregătită, ci continuarea unor puternice tradiţii de la mănăstirea Neamţ — fapt asupra căruia am insistat într-o altă lucrare ****.

Fundalul cultural al epocii în care înfloresc cele două mari vetre de cultură muzicală nu poate trece sub tăcere *Syntagma* juristului

---

* *Ibidem.*

** *Ibidem.*

*** *Ibidem.*

**** Vasile, Vasile. *Vetre de cultură muzicală medievală românească : Neamţ şi Iaşi*, lucrare în curs de apariţie la Editura muzicală.

Scanned with OKEN Scanner

bizantin Matei Vlastares, copiată la Neamț în 1472 de ieromonahul Ghervasie, *Tetraevanghelul* de la Humor, terminat la 17 iunie 1473 de miniaturistul Nicodim, *Evangheliarul* terminat de copiat și ornamentat în 1502, de Filip. La 2 iulie 1504, odată cu moartea lui Ștefan, se scrie ultima pagină a celei dintîi creații literare culte românești : *Letopisețul de cînd cu voia lui Dumnezeu s-a început Țara Moldovei,* deschizînd drumul marii literaturi istorice românești. Din porunca domnitorului se realizează nu mai puțin celebra dveră de la Putna, considerată reprezentativă pentru arta feudală românească. Tot din porunca lui apare pe pereții ctitoriei de la Pătrăuți, *Cavalcada,* imaginea alegorică a luptei lui Ștefan cel Mare împotriva turcilor.

Muzica va înregistra și ea în această epocă o evoluție fără precedent concretizată în cele două mari centre de cultură unde se afirmă și muzicieni autohtoni ca Ioasaf (muzicianul ce face legătura între școala de la Neamț și cea de la Putna), Evstatie protopsaltul, Dometian Vlahul, Ioan Diaconu etc. În ultima vreme, aportul școlii de la Putna a făcut obiectul mai multor studii * (mai puțină atenție s-a acordat celei de la Neamț) care au pus în lumină contribuția acestei școli în cultura românească.

Trebuie subliniat faptul că această dezvoltare excepțională a muzicii bizantine pe pămînt românesc are loc în condițiile decăderii întregii culturi bizantine. Vom avea în vedere doar două date importante în susținerea acestei aserțiuni : 1453 — anul căderii Constantinopolului sub turci și 1457 — anul începutului domniei lui Ștefan cel Mare care marchează un avînt fără precedent al întregii culturi din Moldova. Marele ctitor de istorie românească este în același timp un mare ctitor de cultură românească. Istoricii discută de un stil ștefanian în arhitectură, ale cărui urme sînt presărate în toată Moldova și chiar și în Transilvania și Țara Românească.

„În incinta bisericilor și mănăstirilor zidite în epoca lui Ștefan cel Mare este ușor de presupus că a existat o muzică la fel de elevată ca și simetriile arhitecturale și frumusețea picturilor. După chipul și ingeniozitatea soluțiilor artelor plastice s-au căutat, probabil, corespondențe pe plan muzical. Numai o cîntare originală impregnată de străvechi rezonanțe românești s-ar fi putut înălța pe piedestalul înalt al exigențelor unor luminate minți de la curtea lui Ștefan cel Mare. Cea mai elocventă mărturie a avîntului muzicii, determinat de glorioasa sa domnie, o reprezintă afirmarea școlilor de cîntări, în prim-plan situîndu-se Putna, unde s-au plămădit nepieritoare melodii ornamentate cu finețe și gust, într-o linie naturală, dictată de norme neidentificate încă“ **.

---

* Dintre ultimele lucrări consacrate școlii muzicale de la Putna, după studiile semnate de Gheorghe Ciobanu, Grigore Panțiru, Ștefan Bîrsănescu, merită a fi amintite : volumele III și IV ale colecției „Izvoare ale muzicii românești“, subintitulate *Școala muzicală de la Putna* (ediție îngrijită, prefațată și adnotată de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu și Titus Moisescu).

** Cosma, Octavian Lazăr. *Hronicul muzicii românești,* vol. I, București, Editura muzicală, 1973, p. 139.

Scanned with OKEN Scanner

Așa cum am spus, școala de la Putna a fost continuatoarea unei mai vechi școli muzicale de la Neamțu, o prelungire a acesteia, protopsalții ei, Evastatie, Domețian Vlahul și Ioan Diaconu ieșind din anonimatul atîtor truditori ai muzicii psaltice prin ceea ce au încredințat scrisului, intrat recent în atenția muzicologiei românești. Manuscrisele putnene au reținut atenția unor istorici ca Radu Pava *, pedagogi **, muzicologi *** și bizantinologi ****.

Cele două feluri de cîntare cunoscute în epocă și mai trîziu sub numele de „raspev niametky" și „raspev putnevsky" și răspîndite pînă la Arhanghelsc rămîn dovezi peste vremi pentru evoluția artei muzicale în secolul gloriosului domnitor și în cele viitoare. Stadiul atins de învățămîntul muzical din țara noastră în perioda ștefaniană și în cea următoare este confirmat și de apariția primei metodici folosite în școala românească, cu mult înainte de apariția lucrărilor fondatorilor pedagogiei moderne. Aceasta este o metodică de învățare a muzicii. Nu este deloc întîmplător că muzicologii angajați în reconstituirea „arhivei" muzicale a poporului român, alcătuită din muzică populară, transmisă oral, ale cărei origini se pierd în negura veacurilor, și muzica de cult de tip bizantin, specifică ortodoxismului românesc — conservată la noi în numeroase manuscrise de muzică veche, unele aduse pe meleagurile noastre de psalți bizantini, altele scrise aici, în mănăstiri și școli, de români pentru români ***** s-au oprit și asupra manuscriselor putnene care rămîn cea mai bună probă pentru a dovedi înflorirea artei muzicale în timpul lui Ștefan cel Mare.

În ciuda acestei dezvoltări a artei muzicale în timpul său, figura lui Ștefan cel Mare nu va putea fi găsită — cel puțin pînă la stadiul actual al cercetărilor — în vreo creație muzicală de stil bizantin, așa cum se va întîmpla cu Alexandru Lăpușneanu, căruia i se dedică un *Polihronion*. Foarte tîrziu, în secolul al XIX-lea, și în notație hrisantică, vom întîlni numele domnitorului în cîteva piese muzicale, și aceasta se va datora circulației intense a unor creații culte dedicate marelui erou. Este vorba în primul rînd de *Mama lui Ștefan cel Mare*, melodia lui Flechtenmacher, care apare — adoptînd notația psaltică — în prima broșură a culegerii lui Anton Pann, *Spitalul amorului sau Cîntătorul*

---

* Pava, Radu. *Cartea de cîntece a lui Eustație de la Putna.* În : *Studii și materiale de istorie medie*, vol. II, 1962.

** Birsănescu, Ștefan. *Pagini nescrise din istoria culturii românești* (sec. X—XVI), București, 1971, Editura Academiei R. S. România.

*** Cosma, O. L. *Op. cit.* ; Brâncuși, Petre. *Istoria muzicii românești*, București, 1969, Editura muzicală.

**** Galinescu, Gavril. *Cîntarea bisericească*, Iași, 1941 ; Ciobanu, Gheorghe. *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. I—II, 1974, 1979 ; Panțiru, Grigore. *Școala muzicală de la Putna.* În : *Studii de muzicologie*, vol. VI, București, 1970, Editura muzicală ; Barbu-Bucur, Sebastian. *Manuscrise psaltice românești și bilingve în notația cucuzeliană.* În : *Studii de muzicologie*, vol. XII, București, 1976, Editura muzicală.

***** Ciobanu, Gheorghe, Ionescu, Marin și Moisescu, Titus. *Prefață* la volumul *Școala muzicală de la Putna, Manuscrisul nr. 56/544/576 I de la Mănăstirea Putna*, București, 1980, Editura muzicală, p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

dorului (1850), la numai doi ani după tipărirea la București în notație liniară, cu text în limba germană. Titlul melodiei apare la Anton Pann în ambele forme : *Pe o stîncă neagră* sau *Ștefan cel Mare și mama sa.*

George Breazul consideră că „dascălul școalei de musichie" din București a preluat cîntecul nu de la Flechtenmacher, ci de la lăutarii care „nu au rămas indiferenți, ci de îndată după compoziția ei, înainte de apariția în ediția germană, au preluat-o în repertoriul lor" *. Vom reveni asupra acestei melodii, prima cunoscută pînă în prezent în notație psaltică, dedicată lui Ștefan cel Mare. Vom sublinia doar faptul că muzicienii munteni, profesioniști sau amatori, nu au rămas indiferenți față de cîntecul evocator al vremurilor marelui domnitor, cel care considera Țara Românească „cealaltă Valahie" — după propria-i expresie.

De asemenea, vom atrage atenția asupra avantajului pe care-l avea circulația unor astfel de cîntece patriotice în notația psaltică, ferind pe autor și pe alcătuitorul culegerii de pericolul de a fi considerați instigatori, aținători la revoltă. Cîntecele patriotice își găsesc astfel loc în culegerile de cîntece religioase și semireligioase din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului nostru.

Trebuie să ținem seama că *Mama lui Ștefan cel Mare* este, alături de *Deșteaptă-te române !*, unul dintre cele dintîi cîntece patriotice pătrunse în culegerile de cîntece în notație psaltică. Dar el nu aparținea, ca celălalt, unei fețe bisericești.

Prin Anton Pann melodia lui Alexandru Flechtenmacher trece, în 1852, tot în notație hrisantică, în manuscrisul lui Ucenescu, la numărul 377, cu același titlu *Pe o stîncă neagră* sau *Ștefan cel Mare și mama sa.* La sfîrșitul melodiei se face următoarea precizare : „Melodia din dos, cu caractere muzicale orientale, este copiată după muzica europeană de D. A. Pann, iar poesia de D. Bolintineanu. Caut-o în «Magazinul meu»". În acest manuscris, melodia nu prezintă modificări esențiale față de cea a lui Anton Pann, ceea ce l-a făcut pe folcloristul și bizantinologul Vasile D. Nicolescu să n-o mai transcrie în recentul volum **.

O interesantă melodie ce sugerează vremurile eroice ale domnitorului moldovean, care *„Oprește hoarde tătare / Și lifteni cu ceafă tare... / Ungurași cu chica mare / Și turcii pe zmei călare..."*, o aflăm în manuscrisul lui Gheorghe Roșiulescu ***, alături de alte 30 de cîntece patriotice și de inspirație folclorică ****.

---

* Breazul, George. *Lăutarii.* În : *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. I, București, 1966, Editura muzicală, 178.

** Nicolescu, Vasile D. *Manuscrisul Ucenescu. Cânturi*, București, 1979, Editura muzicală.

*** Gheorghe Ciobanu, făcînd primele referiri la acest manuscris în articolul *Din cîntecele lui 77* (în : *Muzica*, nr. 5, mai 1967, p. 21—24), transcrie numele „Roșculescu".

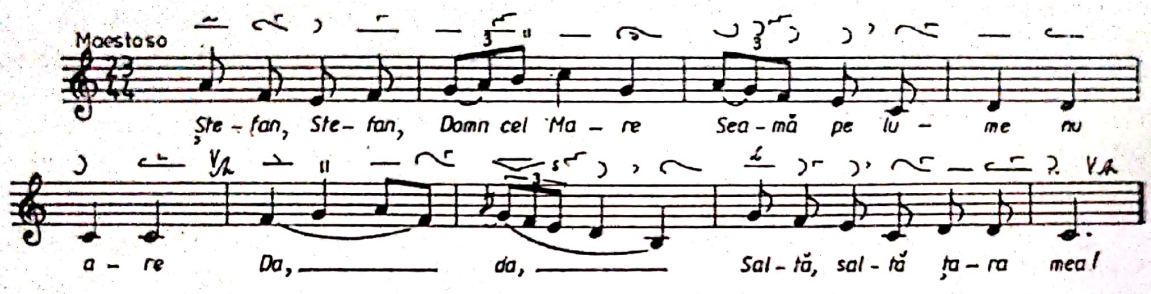
**** Brînaru, Marin. *Momente importante din istoria patriei oglindite în cîntecul patriotic din secolul al XIX-lea.* În : *Marile evenimente istorice ale anilor 1848 și 1918 și muzica românească*, București, 1979, Editura muzicală, p. 91—134.

Scanned with OKEN Scanner

Alura de colindă a melodiei ce însoțește vechiul text, *Ștefan, Ștefan, Domn cel Mare...* este dată și de un specific al intonației dar și de forma arhitectonică : două rînduri melodice și un refren :

CÎNTECUL LUI ȘTEFAN

(din ms. **Gh. Roșiulescu** – Slatina. 1883)



II. MUZICA ROMÂNEASCĂ A SECOLELOR XIX ŞI XX

Literatura cultă românească, aflată în stadiile ei cronografică, hagiografică, religioasă, nu-l va neglija pe marele erou al istoriei Moldovei. Îl vom găsi în diferite ipostaze, reconstituite în cea mai mare parte în *Letopiseţul anonim al Moldovei*, scris de un contemporan, în *Letopiseţul de la Putna*, scris în timpul lui Ştefăniţă, în *Cronica moldo-germană*, descoperită în 1911 la München, care se presupune a fi fost scrisă pentru străinătate din porunca lui Ştefan, în *Letopiseţul Ţării Moldovei* al lui Grigore Ureche, în *Letopiseţul Ţării Modovei de la zidirea lumii pînă în 1601*, al lui Nicolae Costin, în *Letopiseţul Ţării Moldovei* al lui Ion Neculce. Toate vor constitui izvoare pentru viitoarele opere artistice — poetice, muzicale, plastice etc.

Evident că atenţia creatorilor de frumos, şi implicit a muzicienilor, nu s-a îndreptat exclusiv spre figura şi epoca ştefaniană. Dragoş inspirase soţilor Gheorghe şi Elena Asachi drama eroică cu muzică *Dragoş întîiul domn suveran al Moldovei* (1834), Petru Rareş devenea personajul principal al dramei seria cu muzică datorată aceloraşi autori sau al primei opere româneşti, semnate de Eduard Caudella. Mihai Viteazul, simbolul unirii românilor, era reînviat în încercările de operă semnate de Ioan Andrei Wachmann şi Julius Sulzer. Pe Mircea cel Bătrîn îl găsim printre eroii cîntecelor moştenite de la Ucenescu, iar pe Alexandru Lăpuşneanu ni-l va aduce în scenă opera lui Alexandru Zirra. Constantin Brîncoveanu era evocat, pe rînd, de Iacob Mureşianu, George Stephănescu şi Sabin Drăgoi, lupta lui Horea devenea încă pentru trupa lui Johann Gerger subiect de balet şi, mai tîrziu, pentru Nicolae Bretan şi Sabin Drăgoi — subiect de operă. Şi exemplele ar putea continua şi cu alte feţe ilustre ale istoriei noastre, şi cu alţi reprezentanţi de seamă ai muzicii româneşti.

Este măgulitor pentru slujitorii Eutherpei să atragem atenţia asupra faptului că muzica a ţinut pas cu celelalte arte în evidenţierea rolului însemnat jucat de domnitorul moldovean pentru menţinerea neatîrnării ţării. Cînd artiştii români s-au întors către istorie, unde găseau adevărate modele ale luptei pentru demnitate, libertate şi unitate naţională, şi muzicienii s-au aliniat frontului. Viaţa şi marile acte istorice înfăptuite de gloriosul domnitor au constituit şi pentru muzica românească o nesecată sursă de inspiraţie.

Primul cărturar român al secolului al XIX-lea care a adus în memoria contemporanilor săi epoca glorioasă a Moldovei ştefaniene, într-o lucrare în care muzica îşi dădea mîna cu literatura, a fost Gheorghe Asachi. În 1834 i s-a oferit prilejul pentru aceasta. Se împlineau 330 de ani de la moartea marelui bărbat român. Elena Asachi va alcătui numerele muzicale ale spectacolului comemorativ, deschizînd drum pieselor istorice şi figurii lui Ştefan în muzica românească.

Cultul pentru legendarul voievod sporeşte prin Mihail Kogălniceanu, care dă publicităţii *Cronicile Românilor* şi lansează celebrele sale idei din *Dacia literară*. „Pentru mine — spune marele istoric şi om politic al secolului trecut — bătălia de la Războieni are mai mare

Scanned with OKEN Scanner

interes decît lupta de la Termopile". Îndemnul său — „Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre ţări sînt destul de mari, obiceiurile noastre sînt destul de pitoreşti şi de poetice, pentru ca să putem găsi şi la noi sujeturi de scris, fără să avem pentru aceasta trebuinţă să ne împrumutăm de la alte naţii" — din *Introducţia* publicată în *Dacia literară* în anul 1840, are puternice ecouri şi în conştiinţa muzicienilor care-şi îndreaptă atenţia asupra istoriei poporului român şi a tradiţiilor sale multimilenare.

Costache Negruzzi proiectase chiar o epopee naţională, *Ştefaniada*, din care a realizat doar momentul numit *Aprodul Purice*. Dimitrie Bolintineanu se întoarce la cronica lui Neculce, creînd ciclul consacrat istoriei Moldovei secolului al XV-lea : *Mama lui Ştefan cel Mare, Visul lui Ştefan cel Mare, Codrul Cosminului, Daniel Sihastru*. Cu el şi cu Vasile Alecsandri se ajunge la marea literatură consacrată voievodului român. Versurile lor vor deschide muzicii româneşti una din marile ei porţi. Ele inspiră nu numai primele lucrări vocal-simfonice, instrumentale, corale şi simfonice româneşti, dar contribuie la constituirea primei etape a semanticii noastre muzicale.

De la cîntecele eroice, la operele semnate de Alexandru Flechtenmacher, Isidor Vorobchievici, Gheorghe Dima şi Iacob Mureşianu — inspirate din versurile lui Bolintineanu şi Alecsandri — se întinde o etapă de acumulări ce vor pregăti terenul pe care va evolua viitoarea şcoală naţională românească.

Un alt aspect demn de reţinut pentru rolul acestor cîntece a fost sesizat de Nicolae Iorga care scria că versurile poetului romantic Dimitrie Bolintineanu „întovărăşite mai tîrziu şi de muzică şi cuprinzînd de altfel, ele însele atîta element muzical, răspîndeau între acei care nu învăţaseră în şcoală nimic despre trecutul ţării şi neamului, conştiinţa oamenilor mari şi a împrejurărilor însemnate de pe vremuri" *.

Acest rol al cîntecului în formarea conştiinţei naţionale fusese descoperit şi de cărturarii paşoptişti în perioada cînd se nasc marile melodii redeşteptătoare ale vremurilor de glorie ale istoriei : *Deşteaptă-te române, Marşul lui Iancu* şi *Mama lui Ştefan cel Mare* şi cînd C. A. Rosetti formulează îndemnul : „Cîntaţi români, cîntaţi ! căci adesea un cîntec este destul să facă pe un om nemuritor şi o naţiune fericită — adesea un cîntec a fost mai tare decît armii întregi ! Cîntaţi dar, şi precum cîntecul rîndunelei anunţă primăvara, tot astfel şi cîntecele noastre să ne anunţe primăvara unui viitor mai fericit" **.

Un alt text care ne reţine atenţia pentru ilustrarea rolului jucat de cîntecul evocator al trecutului istoric îl găsim îl scrisorile lui Ion Ghica către Vasile Alecsandri : „Îmi aduc aminte că, aflîndu-mă acum cîţiva ani la Constantinopole, beizadea Grigore Sturza avea zaiafet de ziua lui şi ne poftise pe toţi românii proscrişi ; adusese pe cel mai vestit tacîm de lăutari, toţi meşteri aleşi dintre cei mai buni, cobzari şi neişani din Scaune, din Bucureşti. Trăgea Dinică cu arcuşul de te

---

* Iorga, Nicolae. *Istoria literaturii româneşti din veacul al XIX-lea, de la 1821, în legătură cu dezvoltarea culturală a neamului, epoca lui M. Kogălniceanu (1840—1848)*, Bucureşti, 1908, Editura Minerva, p. 190.

** Rosetti, C. A. *Scrieri din juneţe şi exilu*, t. I, Bucureşti, 1885, p. 208.

Scanned with OKEN Scanner

ardea la inimă și cobzarul zicea din gură pe Alimoș ; noi ascultam cu auzul și cu sufletul ; la masă era și un străin, un perot care, văzîndu-ne înduioșați, ne zice cu un ton de dispreț :

— Nu înțeleg ce găsiți în cîntările astea de vă fac atîta impresie ! Ion Marin Serghiescu (Naționalu) se uita cu milă la dînsul zicînd :

— Perotule, perotule ! Săracule ! Tu nu ai patrie, tu nu știi ce este cîntecul național !

Aceste puține cuvinte, zise cum au putut fi zise, ne-au făcut pe toți să ne podidească lacrimile" *.

Ne propunem în continuare să urmărim felul în care au reflectat principalele genuri muzicale românești aspecte din lupta moldovenilor conduși de Ștefan cel Mare pentru dezvoltarea și neatîrnarea țării, deoarece se poate spune că — cu excepția simfoniei — toate genurile muzicale s-au dovedit receptive la un asemenea generos subiect.

MUZICA VOCALĂ

Melodii cu sau fără acompaniament

După cîntece populare, colinde, balade, cîntece de leagăn, cîntece propriu-zise etc. și muzica vocală cultă românească, concepută după legile artei apusene, a înveșmîntat unele versuri ale poeților pașoptiști, sporindu-le sensurile și circulația. La loc de cinste, între aceste cîntece, se așază *Mama lui Ștefan cel Mare,* a cărui melodie va apărea în atmosfera revoluționară a anului 1848. Considerată, pe bună dreptate, una dintre temele fundamentale ale muzicii românești, a cărei valoare „simbolică pare să fi fost factorul esențial în păstrarea actualității și perenității" **, melodia *Mama lui Ștefan cel Mare* se va bucura de-a lungul timpului de o inegalată răspîndire și de multiple moduri de tratare, contribuind la îmbogățirea literaturii muzicale românești. O vom întîlni în formă vocală cu acompaniament pianistic, vocală cu iz oriental-bizantin, corală pentru diverse formații de voci egale și mixte, pianistică, vocal-simfonică, în muzica de operă și simfonică. Din acest punct de vedere se poate discuta nu numai de o adevărată iradiere a temei și de pătrunderea ei în toate genurile muzicale, ci și de un veritabil magnetism al melodiei, compozitori din cele trei provincii românești găsind în figura lui Ștefan cel Mare un simbol al unității naționale.

Pentru Moldova poate fi amintit numele lui Alexandru Flechtenmacher, al lui Teodor Teodorescu, Carol Miculi sau al lui George Enescu, pentru Muntenia — cele ale lui Anton Pann, Ioan Andrei

---

* Ghica, Ion. *Scrisori către Vasile Alecsandri,* București, 1967, Editura pentru literatură, p. 104—195.

** Cosma, Octavian Lazăr. *Istoricul unui cîntec patriotic „Mama lui Ștefan cel Mare".* În : *Studii de muzicologie,* vol. VIII, București, 1972, Editura muzicală, p. 73.

Scanned with OKEN Scanner

Wachmann, iar pentru Transilvania — numele lui Gheorghe Ucenescu, Gheorghe Dima, Iacob Mureşianu şi Ion Vidu.

Pentru a susţine această afirmaţie este necesar să încercăm să găsim originile melodiei, care nu poate îmbrăca versurile lui Bolintineanu mai devreme de 1847, anul în care apare poezia în *Colecţia din poeziile Domnului D. Bolintineanu*. Anul 1848 înregistrează punerea în circulaţie a cîntecului *Muma lui Ştefan cel Mare* de către tipografia lui Johann Weiss. Textul era tradus în limba germană sub titlul *Mutter Stefan's des Grossen*. Ca şi în cazul altor cîntece, tipărirea venea mai tîrziu, după ce piesa intrase deja în circuitul artistic al vremii. Probabil, cîntecul intrase în componenţa numerelor unor reprezentaţii teatrale sau muzicale, cunoscut fiind că asemenea piese cu caracter „naţional" nu erau strict legate de o anumită lucrare. Melodicitatea şi simplitatea cîntecului i-au permis intrarea în repertoriul lăutăresc. Pînă la această vreme nu au fost elucidate originile melodiei. Cel care a încercat să găsească sorgintea ei, Octavian Lazăr Cosma, îşi pune din capul locului problema dacă Flechtenmacher a avut „un model folcloric sau cult" *. Întrebarea ce viza prima variantă, a utilizării unui izvor folcloric, este foarte legitimă, ştiut fiind că Alexandru Flechtenmacher s-a apropiat de cîntecul popular românesc într-o măsură care îl onorează ca primul nostru „compozitor naţional" — cum îl consideră, cu suficient temei, critica vremii. „Răspunsul pare destul de anevoios, deoarece diferitele melodii de epocă consemnate în colecţii nu indică nici un model, fie şi mai îndepărtat" — conchide Octavian Lazăr Cosma **.

Nu trebuie uitat însă faptul că melodiile care ne-au rămas în scris sînt foarte puţine, prima jumătate a secolului al XIX-lea înregistrînd doar colecţii incidentale de folclor muzical, în ciuda frecventelor trimiteri ale cărturarilor la cultura populară.

Avînd în vedere dorinţa lui Flechtenmacher de a crea ceea ce se numea în timpul său „muzică naţională" şi poziţia contemporanilor faţă de muzica din *Baba Hîrca* şi uvertura naţională *Moldova* — lucrările cele mai reprezentative ale acestei perioade — este uşor de presupus că autorul a utilizat formule melodice sau ritmice din creaţia populară. De fapt, însăşi versificaţia, reductibilă la forma hexasilabică, înlesnea acest fapt. Dar autorul uverturii naţionale nu putea fi indiferent — mai ales după întîlnirea, la Iaşi, cu Franz Liszt — la felul cum trebuie tratat un asemenea subiect, eroic, patriotic, naţional şi se va apropia de versurile bolintiniene cu convingerea că ele merită înveşmîntări melodice sobre, demne de conţinutul lor şi care să respecte şi firea nostalgică a moldovenilor dar şi profunda lor admiraţie pentru eroul naţional.

Stilul declamat, apropiat de parlando, din prima perioadă şi caracterul liric al perioadei secunde ne trimit la melodica baladelor populare. De altfel, apropierea compozitorului de muzica populară românească — departe de a-i scădea meritele — este expresia dorinţei sale de a

---

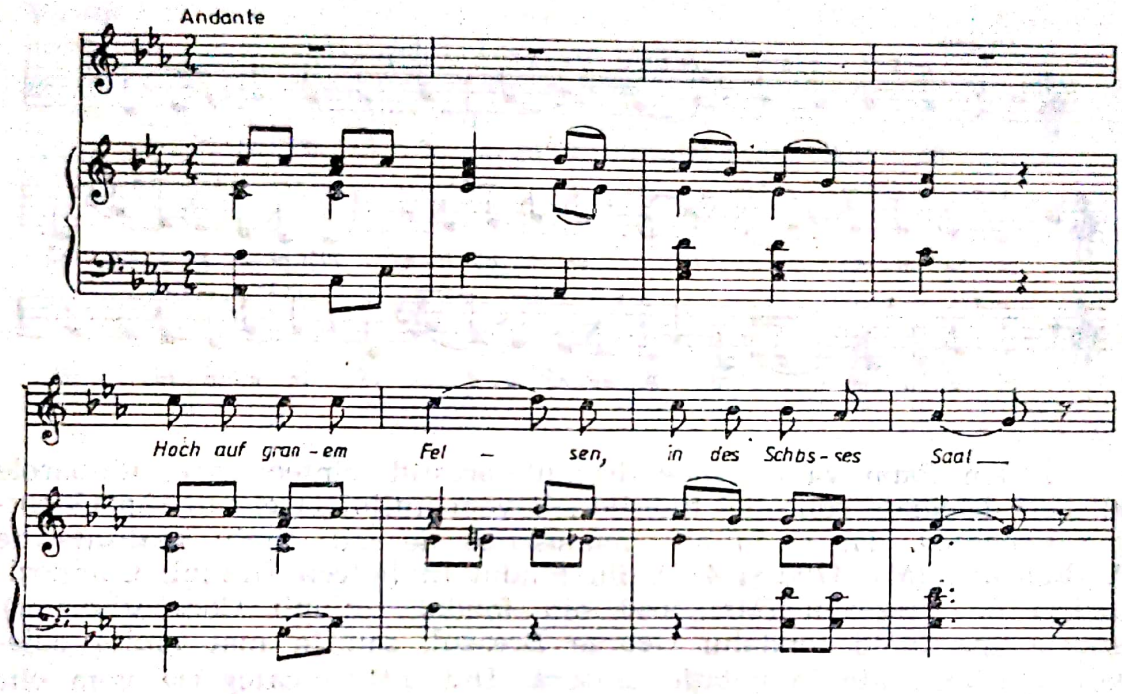
* *Ibidem*, p. 76.

** *Ibidem*.

se alinia frontului tot mai mare de militanți pentru o cultură națională. Iată deci prima formă (vocală cu acompaniament de pian) a acestei melodii ce străbate muzica românească, aidoma figurii evocate ce ilumină întreaga noastră istorie :

MUTTER ȘTEFAN'S DES GROSSEN

(versuri de **D. Bolintineanu**, trad. de **A. Stern** ; Musik von **Al. Flechtenmacher**)



Am transcris doar prima frază a melodiei, pentru a putea constata cu mai multă ușurință încadrarea ei în stilul vremii, evident prin acompaniamentul simplu, care dublează, de obicei, linia vocală și prin introducerea de patru măsuri ce anticipă materialul melodic al piesei, caracteristici ale miniaturilor pianistice cu rezonanță folclorică.

Dovada cea mai grăitoare pentru legăturile cîntecului *Mama lui Ștefan cel Mare* cu folclorul românesc o constituie larga sa circulație, devenind una din melodiile-stindard ale idealurilor politice ale veacului trecut : unitate și independență națională.

În variantele ce apar în colecțiile lui Anton Pann, Gheorghe Ucenescu, Ioan Andrei Wachmann, Carol Miculi și chiar, mai tîrziu, în potpuriul național al lui Gh. A. Dinicu, *Florile cîmpului* (din care este preluată de George Enescu în *Rapsodia a II-a*) nu este menționat numele compozitorului, în ciuda faptului că la unele apare numele autorului versurilor.

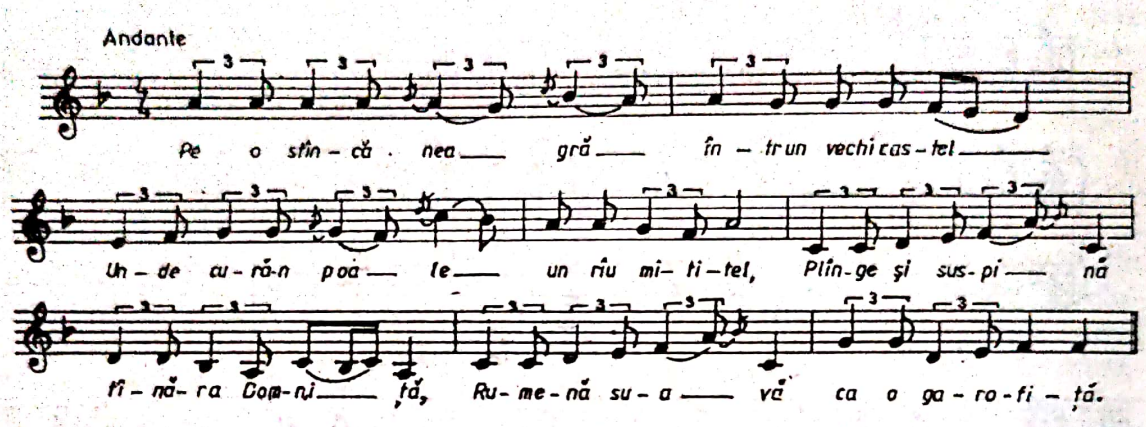
Trecută prin filtrul lăutăresc melodia intră în culegerea lui Anton Pann, *Spitalul amorului sau Cîntătorul dorului* (1850), păstrîndu-și caracterul vocal, dar abandonînd diviziunea binară în favoarea celei ternare, ritmul căpătînd „sub arcușul lăutarului un zvîcnet nervos și

un ton emfatic (...) povestirea căpătînd o turnură de grandilocvenţă supărătoare, prin neastîmpărul trioletelor continue" *.

Redăm mai jos această variantă, aşa cum a fost transcrisă în notaţia guidonică de Gheorghe Ciobanu **, după originalul din *Spitalul amorului* *** :

PE O STÎNCĂ NEAGRĂ

(Ştefan cel Mare şi mama sa – **Anton Pann**)



Anton Pann va deschide drumul acestui cîntec spre viitoarele culegeri destinate educaţiei tinerilor. Îl vom întîlni la elevul său Gheorghe Ucenescu, dar şi în alte manuscrise de mai tîrziu realizate de P. Brăneanu (Ms. 4700 şi 4701 din fondul Bibliotecii Uniunii Compozitorilor) de Brezeanu (Ms. 4663 din fondul Uniunii Compozitorilor), ambele aparţinînd fondului George Breazul, sau în mai multe culegeri tipărite, toate în notaţie psaltică. Din ultima categorie vom cita doar pe cea a lui Oprea Demetrescu, intitulată *Imnuri şi cîntece religioase, morale, patriotice, eroice, naţionale, istorice şi populare*, tipărită la Rîmnicu-Vîlcea (1874).

Literatura didactică

Începînd din a doua jumătate a veacului trecut, melodia va apărea în culegerile destinate învăţămîntului (mai întîi în notaţie psaltică şi apoi în cea liniară), nelipsind aproape din niciunul din manualele de muzică alcătuite de autori de prestigiu ca Isidor Vorobchievici (*Colecţiune de cîntece pentru şcoalele poporale*, Viena, 1889 ****). Teodor V.

---

* Breazul, George. *Lăutarii*, studiu citat, p. 178.

** Pann, Anton. *Cîntece de lume*. Transcrise din psaltică în notaţia modernă, cu un studiu introductiv de Gheorghe Ciobanu, Bucureşti, 1955, E.S.P.L.A., nr. 109, p. 221.

*** Pann, Anton. *Spitalul amorului*, br. I, (1850), p. 146.

**** Isidor Vorobchievici o utilizase şi în lucrarea tipărită în 1860 la Cernăuţi, *Manual de armonie universalae*.

Stupcanu *(Colecție de cînturi școlare, religioase, patriotice și naționale, pentru 1 și 2 voci,* Hamburg, 1903), Timotei Popovici *(Cîntece naționale pentru două voci egale,* Sibiu, 1919 și *Carte de cîntece* Partea I. cîntece la 1, 2 și 3 voci egale, pentru azilele de copii, școalele primare și cursul inferior al școalelor secundare, Sibiu, 1934), Marțel Botez *(Cîntece și semne muzicale.* Carte pentru clasa a III-a a tuturor școalelor de grad secundar, Craiova, 1932), George Breazul și Nicolae Saxu *(Carte de cîntece pentru copii,* clasele I—IV, Craiova și *Cîntece românești* pentru școala primară, București, 1943) Constantin Brăiloiu și Vasile Popovici *(Coruri și cîntece* pentru tineretul școlar, extrașcolar și premilitar, București, 1943). Lista ar putea continua cu mulți alți autori de manuale și culegeri de cîntece pentru tineretul școlar, ajungînd pînă la cele din zilele noastre care au acordat o deosebită importanță cîntecului ce s-a bucurat de o largă circulație în școala românească.

Muzica corală

Unul dintre cele mai importante genuri muzicale care evocă personalitatea maiestuoasă a lui Ștefan cel Mare, în diferitele ei ipostaze, rămîne cel coral. Compozitori din cele mai diverse generații, de la înaintașii secolului al XIX-lea, pînă la cei mai tineri din zilele noastre au fost atrași de forța magnetică a acestui erou între eroi. Vom încerca, în cele ce urmează, să ne oprim asupra unor compozitori și asupra unor creații corale ce i-au fost dedicate.

Criteriul cronologic — în măsura în care el poate fi respectat, ținînd seama de faptul că multe lucrări sînt încă în stadiu de manuscris și deci nedatate sau au fost tipărite fără a avea indicat anul, unora li se cunoaște doar anul tipăririi sau al primei audiții, altora nici măcar atît — ne permite să pornim de la prelucrarea pentru cor a unor melodii mai vechi, cum ar fi *Ștefan, Ștefan, domn cel mare,* care s-a bucurat de diferite aranjamente corale pentru formații mixte, bărbătești sau de copii. Poate într-o situație asemănătoare se află și *Arcașul lui Ștefan Vodă,* „vechi cîntec național". Amîndouă par a fi circulat coral, în forma unisonică, încă cu mult timp înainte de a fi prelucrate de clasicii muzicii noastre corale.

Trecînd la compozitorii secolului al XIX-lea, trebuie să începem tot cu Alexandru Flechtenmacher care nu este numai autorul melodiei prelucrate ulterior pentru cor, *Mama lui Ștefan cel Mare,* apărută în perioada pașoptistă, ci și al imnului patriotic *Visul lui Ștefan cel Mare,* desprins din numerele muzicale ale uneia din piesele din aceeași perioadă închinate voievodului.

Atașat idealurilor naționale ce au cuprins spiritualitatea românească a celei de a doua jumătăți a secolului trecut, compozitorul Isidor Vorobchievici se va inspira din viața viteazului domnitor în lucrările sale pentru cor bărbătesc *Mănăstirea Putna, Ștefan Vodă și codrul, Ștefan Vodă și șoimul* care se vor bucura și de alte armonizări datorate unor compozitori ce i-au admirat inventivitatea melodică. Este foarte posibil ca aceste creații să fie în directă legătură cu marile festi-

Scanned with OKEN Scanner

vităţi de la Putna din 1871, fiind fie dedicate acestui memorabil eveniment cinstit cum se cuvine de intelectualitatea românească a vremii, fie inspirate sau determinate de el.

Nu se cunoaşte sigur încă autorul melodiilor celor două cîntece ce s-au cîntat la Putna în 1871. Autorul versurilor îl ştim din informaţiile lui Nicolae Iorga, care scrie că „numai atunci amintirea eroului stoarse lui Alecsandri două poezii slabe, cu desăvîrşire reci, care fură cîntate înaintea mormîntului acoperit cu panglici tricolore şi cu flori din partea românilor din toate părţile" *.

Pentru că a făcut parte din comitetul de organizare a sărbătoririi de la Putna a marelui domnitor, am putea crede că autorul muzicii este Ciprian Porumbescu, cel care va dovedi o mare atracţie pentru versurile bardului din Mircești. Avea în 1871 doar 18 ani !

Într-adevăr, Ciprian Porumbescu participă, alături de Eminescu, Slavici, Xenopol, Teclu etc., la festivităţile de la Putna, organizate de membrii societăţii studenţilor români de la Viena, „Junimea", cu prilejul împlinirii a 400 de ani de la întemeierea mănăstirii, cînd s-a încins marea şi simbolica horă ce unea români din cele mai îndepărtate colţuri ale ţării. Tînărul muzician a luat vioara din mîna vestitului lăutar Grigore Vindereu pentru a cînta „Daciei întregi" — cum se va exprima singur entuziasmat de momentul simbol.

Cultul pentru Ştefan îl moştenise înflăcăratul compozitor de la strămoşii săi, prin tatăl său, Iraclie Porumbescu, cel care scria în 1856 : „Moldovă, Moldovă, veche şi nouă, iată eroul tău, iată părintele tău, iată creatorul cununei gloriei tale şi a fericirii tale..." **.

Atît participarea la acest moment evocator înălţător, cît şi munca sa ca dirijor al corurilor societăţii *Arboroasa* din Cernăuţi, *România jună* din Viena, al bisericii Sf. Niculai din Braşov sau al Reuniunii române de gimnastică şi cîntări din Braşov, îl vor face pe Ciprian Porumbescu să simtă funcţia agitatorică a corului şi a cîntecului patriotic. *Imnul lui Ştefan cel Mare, Altarul mănăstirii Putna, Dup-un veac de suferinţă* sînt doar cîteva titluri din aceste lucrări compuse după emoţionantul moment de la Putna, din 15 august 1871.

„Bărbatul între bărbaţi", comparat cu „Ceahlăul prin munţii Carpaţi", este prin pana lui Porumbescu nu numai o figură legendară, ci un contemporan îndemnînd la lupta pentru independenţă şi unitate naţională. George Breazul remarca „patriotismul său, apartenenţa la patria mumă, legătura spiritului cu poporul în mijlocul căruia a văzut lumina zilei, cu istoria şi literatura patriei, cu cîntecul poporului" ***.

Această platformă patriotică este descifrabilă şi în spatele cîntecelor amintite care fac tranziţia spre cîntecul patriotic, fapt exprimat şi de muzicologul dr. Vasile Tomescu, cel care sesiza că i s-a recunoscut cîntecului patriotic legătura cu „tradiţia cîntecelor care proslăveau faptele lui Ştefan cel Mare, cîntece semnalate la începutul veacului al

---

* Iorga, Nicolae. *Op. cit.*, p. 234.

** Porumbescu, Iraclie. *Desmormîntarea Domnilor Moldovei.* Apud Cionca, Nina. *Ciprian Porumbescu,* Bucureşti, 1974, Editura muzicală, p. 18.

*** Breazul, George. *Ciprian Porumbescu.* În : *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. I, ed. cit., p. 309.

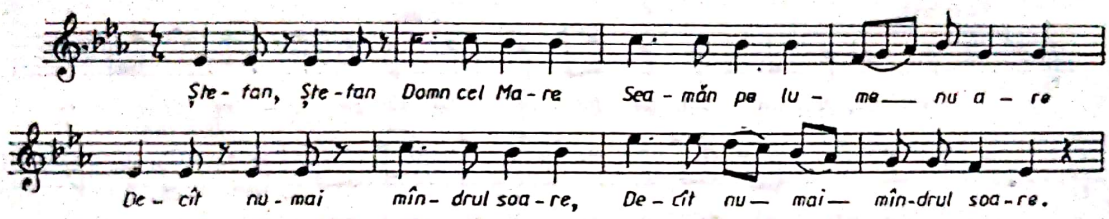
Scanned with OKEN Scanner

XVI-lea pînă la Veneţia şi trăind puternic în conştiinţa muzicală a poporului nostru..." *.

Concepţia social-politică a lui Ciprian Porumbescu, caracterizată mai sus de George Breazul, „îl îndreaptă spre versurile lui Alecsandri din *Dumbrava roşie*, spre acea „tînără pădure de ulmi şi de stejari care ascunde oastea română, iar din piepturile ostaşilor izbucneşte înflăcăratul vers al gloriei străbune" ** :

DUMBRAVA ROŞIE

(Ciprian Porumbescu)



Dincolo de valoarea lor intrinsecă, aceste coruri ale lui Porumbescu, ca toate cîntecele lui înaripate de un înalt şi profund patriotism, au avut rolul de a dinamiza activitatea corală nu numai în Bucovina ci şi în Banatul şi Ardealul aflate sub dominaţia habsburgică.

Corul lugojenilor cînta asemenea piese patriotice semnate de Ciprian Porumbescu sau Isidor Vorobchievici chiar înainte de Ion Vidu, atras şi el — cum vom vedea — de figura marelui om politic moldovean.

Aceleaşi dificultăţi de precizare a autorului o prezintă şi piesa corală intitulată *Sub Ştefan Vodă*, care s-a cîntat, împreună cu *Măi, tătare* şi *Dulce-i viaţa* de către Reuniunea de cîntări şi muzică din Lugoj şi corul din Timişoara, la Băile Herculane, în 1877, cînd a fost sărbătorit de către românii din această parte a ţării, printr-un concert comun, distinsul om de stat Mihail Kogălniceanu, aflat în drum spre Constantinopol unde reprezenta interesele statului român ***.

Muzicologia românească nu a stabilit încă paternitatea melodiei la care am mai făcut referiri, *Ştefan, Ştefan, domn cel mare*, melodie ce va intra şi ea ca un leitmotiv secundar în istoria muzicii româneşti. Versurile sînt cele culese de Vasile Alecsandri, dar despre melodie nu se cunosc prea multe detalii. Probabil că acesta a fost motivul pentru care Gavriil Musicescu, după ce a armonizat tema în discuţie, s-a gîndit să creeze o nouă haină melodică versurilor populare. Ea a încununat manifestarea ce a însoţit inaugurarea, la Iaşi, în ziua de 5 iunie 1883,

---

* Tomescu, Vasile. *Istoria patriei izvor de inspiraţie în muzica noastră contemporană*. În : *Studii de muzicologie*, vol. X, Bucureşti, 1974, Editura muzicală, p. 7.

** Breazul, George. *Op. cit.*, p. 309.

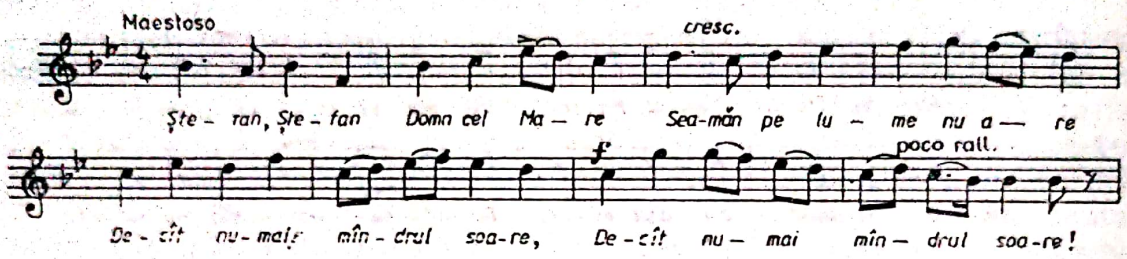
*** Willer, Iosif. *Contribuţii la istoria vieţii muzicale a oraşului Lugoj*. În : *Studii muzicologice*, Bucureşti, Uniunea compozitorilor, nr. 2, 1956, p. 24—25.

Scanned with OKEN Scanner

a statuii marelui domn al Moldovei, transformînd-o într-o adevărată sărbătoare națională. La prima audiție, cîntecul a fost acompaniat de o orchestră militară care i-a pus în evidență virtuțile eroice. Vigurosul cor mixt pe opt voci, *Cîntecul lui Ștefan Vodă*, pe versuri populare, semnat de „profesorul de armonie de la Conservatorul din Iași", cu „metalicele accente ale melodiei" are „sonorități ce seamănă desprinse din cartea de vitejie a strămoșilor și sculptate în bronzul statuii" * :

ȘTEFAN, ȘTEFAN DOMN CEL MARE

(G. Musicescu)



Cîntecul lui Musicescu venea parcă să compenseze absența suflului patriotic al statuii domnitorului, înălțată abia în 1883, despre care același Nicolae Iorga scria cu amărăciune : „...o făcuse un meșter străin și a făcut-o rău, cum nici nu se putea altfel, căci numai cine face parte dintr-un popor îi poate înțelege într-adevăr eroii, îi poate vorbi și le poate da viața bronzului, a marmurii, a picturii sau a cîntecului" **. Ori, Musicescu făcea parte din categoria acelor artiști care și-au înțeles eroul și l-au imortalizat într-o creație perenă.

Și această melodie va fi reluată în mai multe variante corale și armonice. Dintre ele se detașează variantele amplificate de Gheorghe Dumitrescu în opera sa *Ion Vodă cel Cumplit*.

Așa cum consemnează Mircea M. Ștefănescu, „cîntecul lui Ștefan, *Ștefan, Ștefan, domn cel mare* rămîne astfel una dintre melodiile de Patrie cu o vechime cu totul respectabilă, în sensul anterioarei sale posibilități virtuale de existență, concreta lui formă sonoră originală fiind astăzi definitiv acoperită de vălul uitării" ***.

Un alt cîntec ale cărui versuri ne vin din adîncuri de istorie, păstrate cu pioșenia caracteristică unor cărturari de talia poetului moldoveanu Dosoftei, este *Haideți frați, haideți frați*. Convins că valoarea versurilor separate de muzică, ale cărei urme erau de mult pierdute, era mult diminuată, Teodor T. Burada compune, tot în 1883, o nouă melodie care a repus în circulație stihurile atribuite chiar domnitorului.

---

* Breazul, George. *Gavriil Musicescu*, ed. cit., p. 96.

** Iorga, Nicolae. *Istoria lui Ștefan cel Mare*, ed. cit., p. 238.

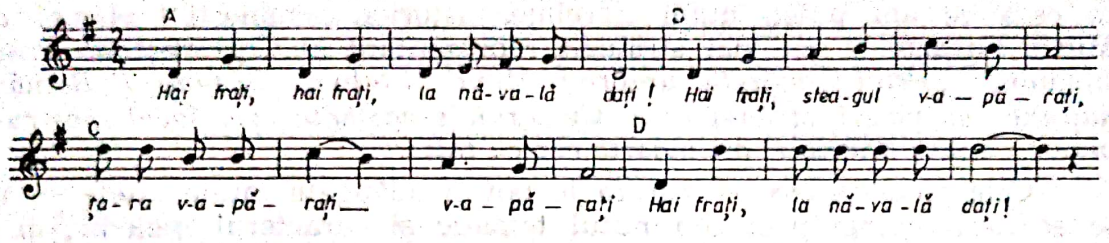
*** Ștefănescu, Mircea M. *Cîntecul revoluționar și patriotic românesc*, București, 1974, Editura muzicală, p. 164.

Scanned with OKEN Scanner

O interesantă creaţie muzicală, folosind acelaşi text, datorăm compozitorului Alexandru Podoleanu. El concepe melodia sub formă de canon pe patru voci, destinat uzului şcolar :

HAI, FRAŢI

(canon de **A. Podoleanu**)



În afara baladei *Mama lui Ştefan cel Mare*, Gheorghe Dima va mai fi urmărit de figura domnitorului moldovean în balada *Ştefan Vodă şi codrul*, orchestrată şi executată abia în 1914. Lucrarea este însă mult mai veche, dar nu se ridică la nivelul primei balade. Melodia creată de Flechtenmacher şi utilizată în balada ce l-a consacrat ca pe un deschizător de drum în muzica vocal-simfonică românească, va fi prelucrată de Gheorghe Dima şi în două variante corale (pentru cor mixt şi pentru cor bărbătesc), publicate în culegerea *Cîntece poporale şi melodii vechi româneşti*, din 1887.

La rîndul său, George Stephănescu va tălmăci în limbaj muzical *Legenda lui Ştefan Vodă*. Deşi şi-a consacrat întreaga viaţă teatrului liric românesc, George Stephănescu evocă şi el, între alte figuri istorice, pe cea a gloriosului domnitor moldovean. La loc de cinste în creaţia sa se află şi corul pe patru voci *Ştefan cel Mare*, aflat încă în manuscris, în fondul bibliotecii Academiei, ca şi *Banu Mărăcine*, *Hora Unirii* şi *Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie*. Binecunoscutele versuri „*Ştefan, Ştefan, domn cel mare / Seamăn pe lume nu are...*“ pătrund şi în creaţia lui George Stephănescu şi anume în corul din *Hatmanul Baltag*, compus în 1882 şi publicat între cele *10 Coruri pentru voci bărbăteşti*. Acelaşi text îl întîlnim şi în corul lui Ştefan din *Hatmanul Drăgan* care „cîştigă o prestanţă deosebită prin apelarea la timbrul alămurilor, respectiv la unisonul celor patru corni, unison ce constituie atît introducerea, cît şi încheierea piesei“ *. Figura marelui Ştefan reapare la Stephănescu în *Imnul agrarienilor*, interpretat în 1905 cu prilejul Expoziţiei agrare, de către corurile reunite ale societăţii „Carmen“, ale şcolii normale pentru învăţămîntul poporului român şi al seminarului „Nifon“.

Compus pe „cuvinte de un răzeş“ acest imn realizează o adevărată sinteză a istoriei naţionale de la cucerirea lui Traian şi luptele împotriva popoarelor migratoare evidenţiind continuitatea românească în spaţiul carpato-danubian-pontic şi dorinţa de libertate şi unitate naţio-

* Stoianov, Carmen-Antoaneta. *George Stephănescu*, Bucureşti, 1981, Editura muzicală, p. 146.

nală ilustrată de cele trei mari figuri ale trecutului românesc : Mircea, Ștefan și Mihai : *„Și cu Mircea și sub Ștefan / Răzășia am apărat, / Cu Mihai cătat-am / Neamul tot să fie tot / Ridicat al nostru neam“.*

Din acest punct de vedere, piesa se aseamănă cu *Deșteaptă-te române,* răsunătorul cîntec al anului 1848. Amîndouă aduc în discuție o altă categorie de cîntece corale decît cele prezentate pînă acum și anume cele în care figura lui Ștefan este implicită, domnitorul intrînd în ceea ce am putea numi „Treimea istoriei românești“, alături de Mihai Viteazul și cel mai strălucit reprezentant al Corvineștilor Transilvaniei : *„Priviți măreațe umbre : Mihai, Ștefan, Corvine / Româna națiune, ai voștri strănepoți / Cu brațele-narmate, cu focul vostru-n vine / Viață-n libertate, ori moarte cer cu toți...“*

Cele două cîntece — cărora le pot fi adăugate multe altele — nu se asociază numai prin conținutul tematic și caracterul melodic, ci și prin scopul pe care l-au urmărit autorii lor. *Imnul agrarienilor* apare în climatul pregătitor al finalizării luptei românilor pentru unirea într-un singur stat.

De peste munți răsunau ecourile glasurilor reunite ale românilor ce-și evocă istoria ca un argument suprem al dorinței de a se uni cu Țara. Între aceste coruri se remarcă în primul rînd cele compuse de Ion Vidu, Timotei Popovici, Gheorghe Dima, Iosif Velceanu etc.

„Iubind cu împătimire țara și poporul, el (Ion Vidu, n.n) reînvie acele momente de eroism și glorie ale istoriei noastre naționale și găsește expresia proprie pentru redarea lor în vibrante accente de bărbăție“ *. Între corurile avute în vedere de eminentul muzicolog se numără și prelucrarea după Vorobchievici, *Arcașul lui Ștefan Vodă Ștefan, domn cel mare* sau corul bărbătesc *Haideți frați,* care au văzut lumina tiparului în tipografia diecezană ortodoxă română din Arad în 1910, în culegerea *Patru coruri,* iar ultimul, tipărit la Caransebeș în 1908.

Popularizarea unor astfel de cîntece prin tipar sau prin glasurile coriștilor nu convenea autorităților habsburgice care i-au intentat lui Vidu un răsunător proces politic pentru publicarea ultimei piese. Continuator al tradiției școlii armonice create de Musicescu, Ion Vidu pune în evidență simplitatea melodică a acestor piese intrate în bună parte în circulația folclorică sau chiar de proveniență populară.

Autor al celebrelor *Răsunete (Răsunetul Ardealului, Răsunetul Timișului, Răsunet de la Crișana, Răsunetul patriei, Răsunetul României),* Ion Vidu va face să vibreze în glasurile coriștilor și ecouri ale gloriei străbune și ale veacului ștefanian.

În consens cu Vidu, Timotei Popovici militează pentru introducerea acestor cîntece în educația muzicală a tineretului. Pot fi amintite în acest sens cele două articole publicate în 1912 și 1913 : *În ce măsură se cultivă muzica națională în școalele noastre poporale ?* ** și *Din ce*

---

* Breazul, George. *Kiriac și Vidu.* În : *Pagini din istoria muzicii românești,* vol. I, ed. cit., p. 403.

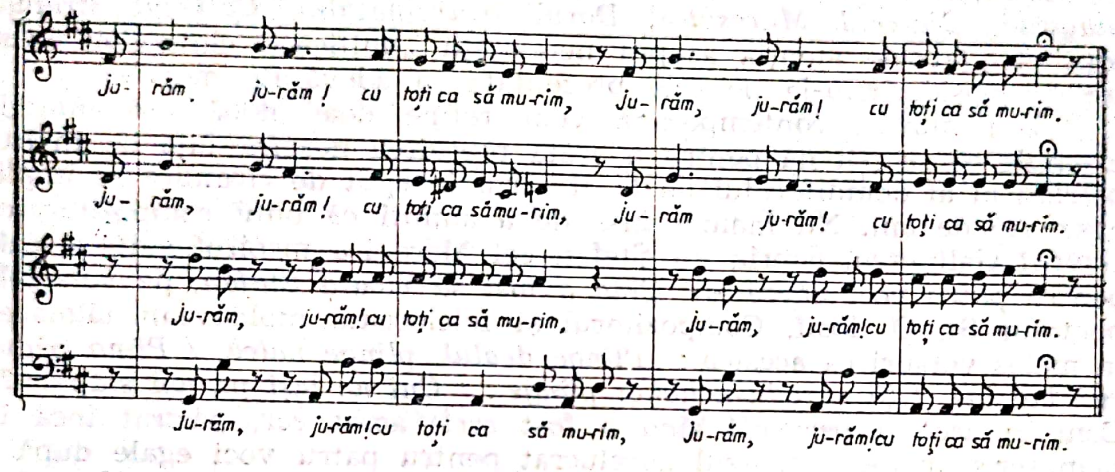
** Apărut în revista *Vatra școlară,* nr. 10, 1912, p. 345—348.

Scanned with OKEN Scanner

cauză nu se cultivă muzica națională în școala noastră, în măsura cuvenită ? *.

În aceeași vreme, în Moldova, răsunau acordurile corurilor patriotice semnate de Teodor Teodorescu, cel mai consecvent continuator al tradițiilor școlii lui Musicescu. Și pentru el viața și marile acte istorice înfăptuite de legendarul domnitor au constituit o nesecată sursă de inspirație. El preia din melodrama lui Flechtenmacher, *Cetatea Neamțului*. melodia devenită populară, *Moartea vitează*, intitulînd-o *Jurămîntul plăieșilor Cetății Neamțului*, al cărei refren arată astfel :

JURĂMÎNTUL PLĂIEȘILOR CETĂȚII NEAMȚULUI
(T. Teodorescu)



Între multe coruri armonizate de acest pe nedrept uitat continuator al tradiției corale moldovenești se numără, alături de *Deșteaptă-te române, Hora Unirii, Fiii României, Astăzi fraților români*, și *Cîntecul lui Ștefan Vodă* și *Mama lui Ștefan cel Mare*, ambele prelucrate pentru cor pe trei voci egale.

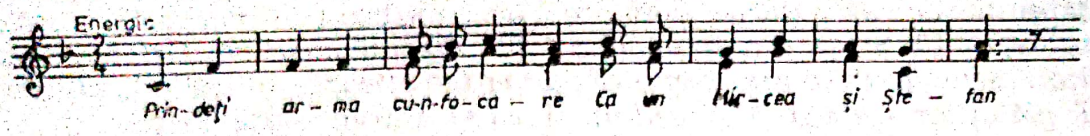
Atrage atenția, după anul 1918, anul realizării a ceea ce istoria numește Marea Unire, înmulțirea colecțiilor, culegerile și antologiilor de cîntece patriotice, între care un loc important îl vor ocupa cele ce glorifică pe genialul conducător de oști, piese chemate să realizeze ceea ce Eduard Caudella a numit foarte plastic „unirea și prin muzică". În prefața *(Spre luare aminte)* culegerii de *Cîntece naționale pentru două voci egale*, apărută la Sibiu, în 1910, sub îngrijirea lui Timotei Popovici, se subliniază rolul excepțional al Resortului de organizare al Consiliului dirigent român, care „s-a îngrijit cu multă rîvnă, ca să adune mai ales o seamă dintre cele mai frumoase cîntece naționale și să se pună cît mai în grabă la îndemîna obștei românești". Între aceste cîntece se găsesc și cele care îl au ca erou pe Ștefan, *Mama lui Ștefan cel Mare* și *Haideți frați*, ambele „armonizate pe două voci" de Timotei Popovici, cel care militase cu ani în urmă pentru introducerea în școlile transilvănene a acestor cîntece patriotice. Dacă prima melodie este preluată fără modificări, prin intermediul culegerii mai vechi a lui

* Apărut în revista *Vatra școlară*, nr. 1, 1913, p. 18—24.

Teodor Teodorescu, numărul 10, *Haideți frați*, se prezintă cu următorul incipit :

HAIDEȚI, FRAȚI

(scris și armonizat pe 2 voci de T. Popovici)



Alcătuitorul culegerii, ce mai cuprinde *Deșteaptă-te române, Pe-al nostru steag e scris unire, Trei culori, Sfîntă zi de libertate, Marșul lui Iancu, Hora Unirii, Oșteanul român, Cîntecul gintei latine, Mugur, mugurel, Cîntecul Mureșului, Dorul înstrăinatului, Cîntecul străinătății* etc., atrage atenția asupra necesității „unificării cîntecelor noastre" *, considerîndu-le pe cele prezentate ca adevărate modele.

Din muzica contemporană vom reține doar două din multele exemple ce se pot da pentru a arăta prețuirea noastră față de înaltul patriotism al domnitorului de la al cărui început de cîrmuire se împlinesc 525 de ani. Nu înainte însă de a aminti că unui compozitor, ca Gavriil Galinescu, istoria lui Ștefan cel Mare i-a inspirat suita vocală pentru patru voci bărbătești *Cînd a fost să moară Ștefan*, pe versurile poetului St. O. Iosif. Compozitorul și folcloristul moldovean tălmăcea în melos versuri ca acestea : *„Plînge dealul, plînge valea, / Plîng pădurile bătrîne, / Și norodu-n hohot plînge : / Cui ne lași pe noi stăpîne ?"* Cam în aceeași perioadă cînd a fost scris acest cor, păstrat încă în manuscris, apare și marșul „prelucrat pentru patru voci egale după o melodie veche din timpul lui Ștefan cel Mare", de Alexandru Voevidca, marș intitulat *Hai frați, la năvală dați* și publicat în 1923.

Din corurile aparținînd generației contemporane de compozitori care au fost atrași de figura marelui domnitor ne-a reținut atenția unul în care Ștefan este alăturat „crăișorului Horia" și un altul inspirat din versurile mai puțin solicitate de muzică ale lui Bolintineanu. Primul aparține lui Gheorghe Dumitrescu, făuritorul unor memorabile pagini ale epopeii naționale, și se numește *Din vremi voievodale*. Cel de-al doilea este semnat de tînărul compozitor botoșănean Gheorghe Cojocaru, care demonstrează că și în zilele noastre „colecția din poeziile domnului D. Bolintineanu" continuă să atragă atenția, la fel ca și faptele legendarului voievod. După *Mama lui Ștefan cel Mare*, care a determinat apariția unor autentice capodopere muzicale, după *Visul lui Ștefan cel Mare* și altele, a venit rîndul și binecunoscutei poezii *Daniil Sihastru*. Stimulat de atmosfera creatoare a festivalului național „Cîntarea României" dirijorul botoșănean s-a simțit atras de figura domnitorului cît și de versurile care au surprins unul din momentele caracteristice ale vieții sale.

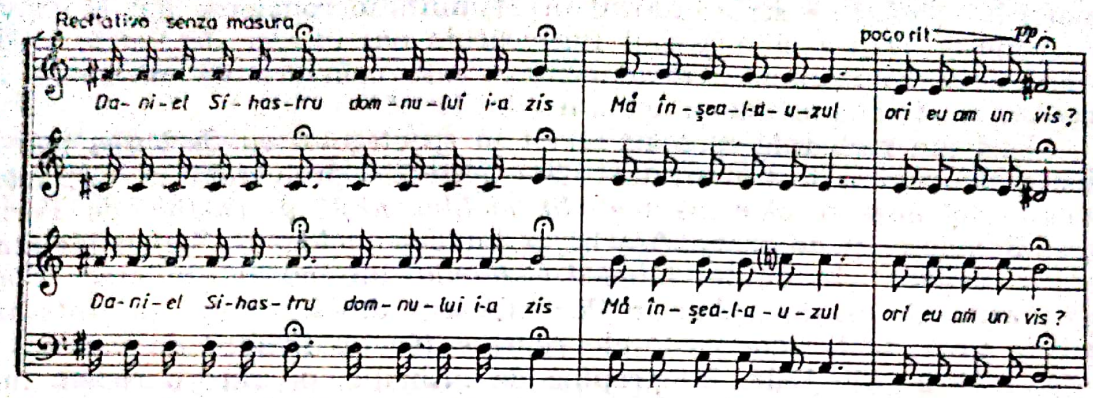
Stilului narator al unor versuri compozitorul îi găsește melodii apropiate de baladele noastre populare, cu unele intonații modale, sau în stilul recitativ de nuanță psaltică, ca din acest fragment :

---

* *Cîntece naționale pentru 2 voci egale* publicate de Resortul de organizare al Consiliului dirigent român..., Sibiu, 1919.

Scanned with OKEN Scanner

DANIIL SIHASTRU
(Gh. Cojocaru)



Pentru a asigura lucrării un colorit specific prin mijloace muzicale, se apelează frecvent la înlănţuiri modale, dar şi la cîntarea la unison. Celebra strofă, ce se constituie într-un adevărat adagio *„Capul ce se pleacă paloşul nu-l taie, / Dar cu umilinţă lanţu-l încovoaie“* este tratat într-o progresie melodică ce atrage după sine şi una armonică, dîndu-i o şi mai mare forţă dramatică.

FORME INCIPIENTE DE TEATRU MUZICAL

Începuturile creaţiei muzical-dramatice culte româneşti din Moldova aduc în scenă, prin soţii Asachi, figura măreaţă a legendarului domnitor. Între piesele scrise de Gheorghe Asachi, la care soţia sa, Elena Tayber-Asachi aranjează ceea ce numim astăzi „muzica de scenă“, piese montate cu elevii Conservatorului filarmonic-dramatic, se află şi *Serbarea păstorilor moldoveni,* prezentată în sala Teatrului de varietăţi din Iaşi, la 10 aprilie 1834. *Cantata-pastorală* — cum a mai fost numită această serbare păstorească — este considerată de mulţi cercetători drept primul spectacol muzical în limba română.

Ţinînd cont de data la care se joacă spectacolul, putem crede că *Serbarea păstorilor moldoveni* a soţilor Asachi şi nu *Sărbarea ostăşască* a lui Matei Millo * (care se reprezintă peste mai bine de o jumătate de an), trebuie considerată „prima glorificare a lui Ştefan cel Mare în literatura noastră dramatică“.

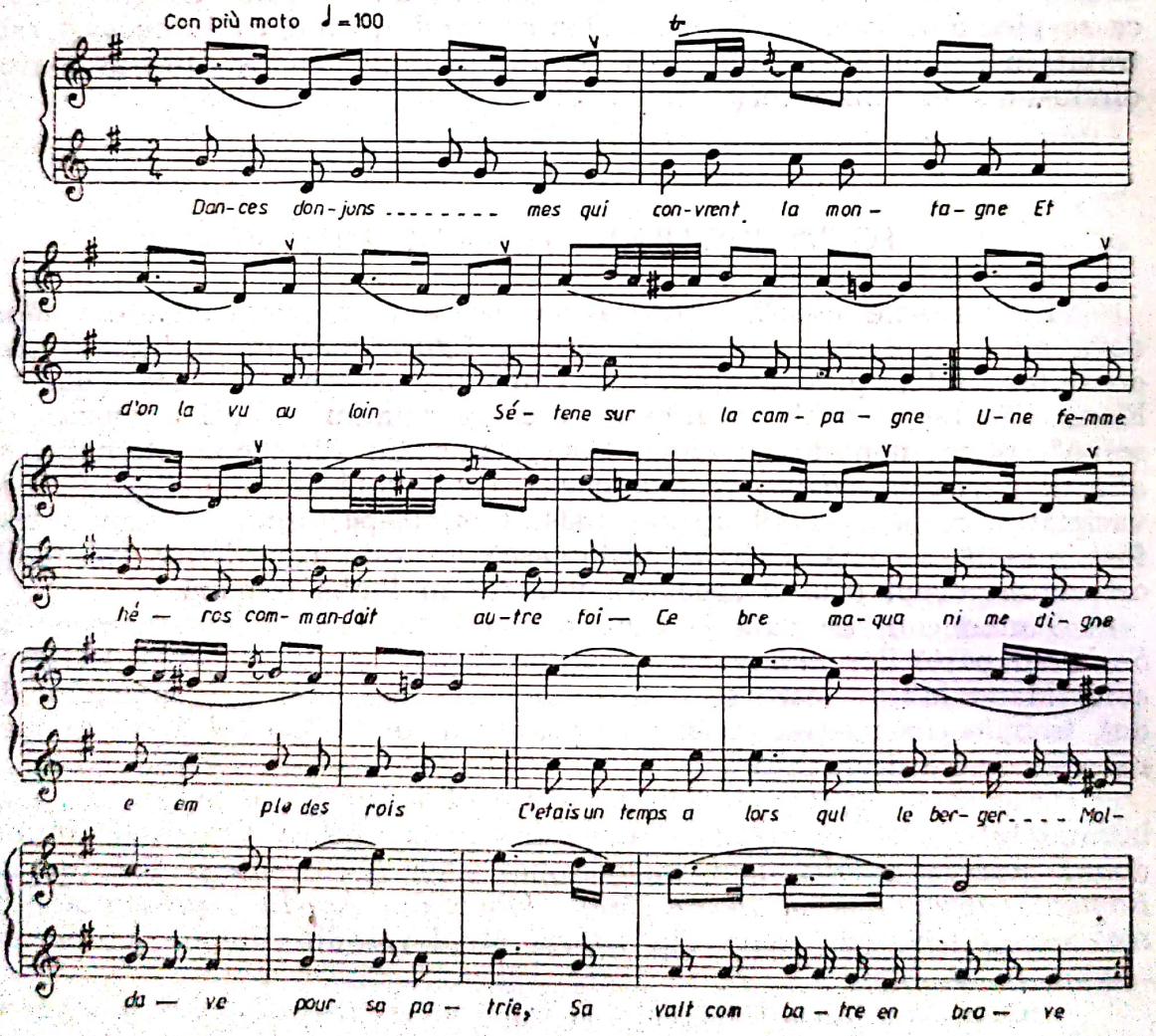
Orientarea soţilor Asachi spre trecutul istoric românesc nu este întîmplătoare. Ea se adaugă dramei eroice cu muzică *Dragoş — întîiul domn suveran al Moldovei,* melodramei istorice cu cîntece *Voichiţa de Romania,* dramei seria *Petru Rareş.* Gheorghe Asachi reprezentase, în mai multe tablouri, scene din istoria Moldovei din timpul lui Ştefan

* Cum crede Anca Costa-Foru în capitolul al VII-lea, *Repertoriul teatral şi începuturile dramaturgiei originale* din *Istoria teatrului în România,* vol. I. De la începuturi pînă la 1848, Bucureşti, 1965, Editura Academiei R. S. România, p. 276.

cel Mare. *Serbarea păstorilor moldovei* era spectacolul menit să omagieze împlinirea a 330 de ani de la moartea ilustrului voievod. Fapta mamei lui Ștefan — scria ctitorul învățământului românesc din Moldova — „tișnește asupra ei interesul fiștecăruia om iubitor de Patrie și de mărire și mai cu seamă a moldovenilor, care prin drit de moștenire se împărtășesc de nemuritoarea laudă iroului lor" *.

Una din melodiile care au servit în spectacolul cu *Serbarea păstorilor moldoveni* a fost mult discutata *Mititica*, prelucrată în *Capriciul pentru violoncel și pian pe melodii moldovenești și valahe*, de Bernhardt Romberg, și de Elena Asachi în *Ballade moldave „Ștefan înaintea Cetății Neamțu"*. În fondul *Eduard Caudella* din cadrul Bibliotecii Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu" din București se păstrează *Ballade tirée de la fête pastorale representée au théâtre de varietés a Iassy* la 10 aprilie 1834, Litographie de l'Abeille, pe care o redăm mai jos în paralel cu cea de-a treia temă *(Melodie de dans)* din *Capriciul* lui Romberg :

(Text de **Gh. Asachi,** muz'ca de **Romberg)**



* Asachi, Gheorghe. *Descrierea cadrului din Istoria Moldovei*, Iași, 1833, Tip. Albinei.

Scanned with OKEN Scanner

George Breazul a identificat melodia din care s-au inspirat Romberg și Asachi în jocul popular *Tărășelul* *, iar Gheorghe Ciobanu crede că este vorba de un dans de origine străină, intrat în repertoriul lăutarilor moldoveni **.

Muzicologul Petre Brâncuși sesiza „acea organică grefare a unor subgenuri ale teatrului muzical pe o tradiție temeinic constituită precum și pe bunul simț artistic al românului, plămădit din vechime (...) Această grefare nu este numai o simplă oglindă a epocii ci fuzionează cu gîndirea militantă a epocii..." ***

Albina românească din 12 aprilie 1834 sesiza apropierea *Serbării păstorilor moldoveni* de realitățile românești. Piesa „cu cîntece și dansuri înfățișa slava domnească a vechilor moldoveni, nenorocirile de care această țară adeseori a avut parte".

Date referitoare la numerele muzicale ale piesei găsim în indicațiile de regie ale lui Asachi. Astfel, în decorul dominat de Cetatea Neamțului și de muntele Ceahlău, autorul consideră că orchestra trebuie să execute „o simfonie care e urmată de o furtună". După depășirea momentului furtunii, „lumina reapare și muzica face să răsune dinspre cetate returnelele Doinei". Urmează mai multe numere evocatoare ale trecutului istoric românesc, unele din ele cîntate de cor, cum a fost cîntecul mamei lui Ștefan cel Mare, „care reaprinse curajul vechiului nostru erou și, prin cuvintele care trăiesc în istorie, îl conduse înapoi pe drumul victoriei". Se anticipă în felul acesta viitoarea *Muma lui Ștefan cel Mare*, creația muzical-literară ce poate fi considerată un adevărat leitmotiv al literaturii muzicale românești, generatoare a unor importante lucrări aparținînd celor mai diverse genuri. Vasile Tomescu așază *Cantata pastorală sau Serbarea păstorilor moldoveni* și la temelia artei coregrafice, componentă a teatrului nostru liric ****.

Gheorghe Asachi îl mai aduce în scenă pe Ștefan cel Mare și într-un episod romantic din istoria Moldovei, din piesa *Valea Albă*, în care un păstor acompaniază cu fluierul său cîntecul :

Ștefan, Ștefan cînd aice
Pentru țări s-au luptat,
Cînd în ziua neferice
Ager fier au secerat...

La puțin timp după *Serbarea păstorilor moldoveni* a soților Gheorghe și Elena Asachi, la 10 noiembrie 1834, s-a reprezentat, tot la Iași,

---

* Breazul, George. *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. II, București, 1970, Editura muzicală, p. 143.

** Ciobanu, Gheorghe. *„Capriciul" de B. Romberg și cîntecul moldovean „Mititica"*. În : *Studii de muzicologie*, vol. X, București, 1974, Editura muzicală, p. 222—235.

*** Brâncuși, Petre. *Muzica românească și marile ei primeniri*, vol. II, București, 1980, Editura muzicală, p. 452.

**** Tomescu, Vasile. *Paul Constantinescu*, București, 1967, Editura muzicală, p. 220.

Scanned with OKEN Scanner

Sărbarea ostășască a lui Matei Millo, „piesă de teatru Ștefan Vodă". Micul vodevil cu cîntece „într-o facire" dovedea nu numai un caracter eroic, ci și unul festiv, fiind dedicat zilei onomastice a domnitorului Mihail Grigore Sturza.

Dacă textul ni s-a păstrat intact în manuscrisul nr. 2849 din fondul bibliotecii Academiei R.S. România, muzica piesei nu se cunoaște pînă în prezent. Putem doar presupune că era în stilul numerelor muzicale ale pieselor lui Gheorghe Asachi, scrisă însă de altcineva decît de soția acestuia.

Trebuie să avem în vedere că în același an, 1834, școlarii soților Asachi prezentau drama eroică cu muzică *Dragoș, întîiul Domn suveran al Moldovei,* a cărei uvertură era alcătuită de Joseph Herfner. În urmă doar cu cîțiva ani se înființaseră muzica strajei ostășești la Iași, sub conducerea lui François Ruzitski (1830) și fanfara militară din București (1832). O piesă de teatru cu conținut patriotic, fie ea chiar ocazională, nu putea neglija numerele muzicale interpretate de fanfară. Într-un stil asemănător muzicii militare, aflată încă în fașă și ea, trebuie să fi evoluat și refrenele de tipul : *„Ah ! dar unde-s acele zile, / Unde-i acel viteaz erou... / Spune-mi ostașe, spune-mi, / Îți mai aduci aminte ?"*, sau hora din finalul piesei, în care se prind toți soldații cîntînd un cîntec patriotic.

Reprezentanții miliției naționale, înființată cu puțin timp înaintea premierei piesei lui Matei Millo, *Serbarea ostășească,* își aduc omagiul lor țării, trecutului ei și domnitorului Mihail Sturza. Ștefan cel Mare are în piesă o apariție fantastică, ivindu-se din furtună, împreună cu hatmanul Arbore și dispărînd la fel, lăsînd în urmă o horă simbolică și un entuziasm patriotic în care muzicii trebuie să-i fi fost acordat un rol important.

Cele două încercări de teatru muzical românesc din prima jumătate a veacului trecut deschid drumul viitoarelor mari opere inspirate de gloria Moldovei din timpul celui mai strălucit voievod al său.

Vodevilul

Deoarece principala formă de teatru practicată în cultura românească la jumătatea secolului trecut era vodevilul — formă sincretică de teatru și muzică — subiectele istorice îmbracă și ele această haină, deschizînd drumul viitoarelor lucrări reprezentative ale dramaturgiei și muzicii noastre dramatice. Vom găsi asemenea lucrări și în creația lui Alexandru Flechtenmacher (cantoneta militară *Șoldan viteazul,* vodevilul național *Plăieșul și soldatul,* vodevilul *Banu Mărăcine,* drama națională cu cîntece *Zavera lui Tudor,* drama istorică *Răzvan și Vidra,* opera *Fata de la Cozia* etc.) și în cea a lui Ioan Andrei Wachmann (drama lirică *Banul Craiovei,* vodevilul național *Soldatul român* etc.). În acest climat de aducere în scenă a trecutului istoric devine explicabilă apariția unor melodrame inspirate de figura lui Ștefan cel Mare.

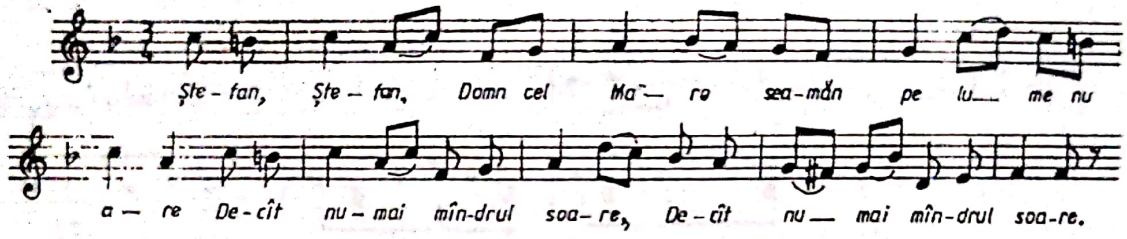
Scanned with OKEN Scanner

Ambii compozitori amintiți se vor opri asupra acestei figuri în două încercări consemnabile pentru începuturile teatrului muzical și dramatic românesc.

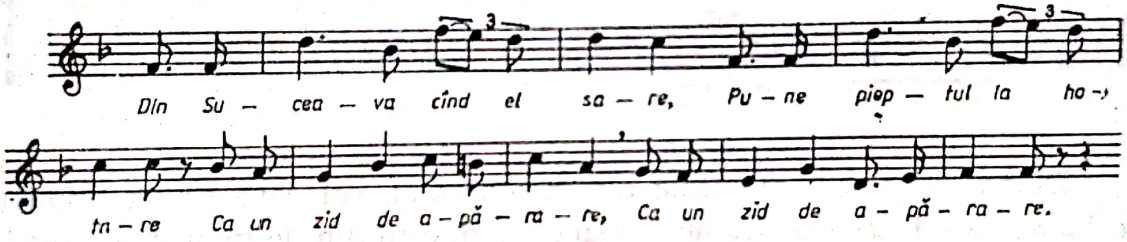
Pe textul lui Vasile Alecsandri, inspirat din cronica lui Neculce, va scrie Alexandru Flechtenmacher „melodrama națională" *Cetatea Neamțului*, a cărei muzică se păstrează în fondul Cabinetului de muzică al Bibliotecii Academiei, la cotele 1008, 1009 ca și în partitura tipărită. Din cele 10 numere muzicale ale piesei, considerată „vodevil național" și jucată la Iași și Craiova, în preajma Unirii, atrag atenția aria Tudorei, construită după tiparele vodevilistice (deși este intitulată *Balada lui Ștefan cel Mare*), cu o temă ce se repetă :

CETATEA NEAMȚULUI

(versuri de V. Alecsandri, muzica de **Al. Flechtenmacher**)

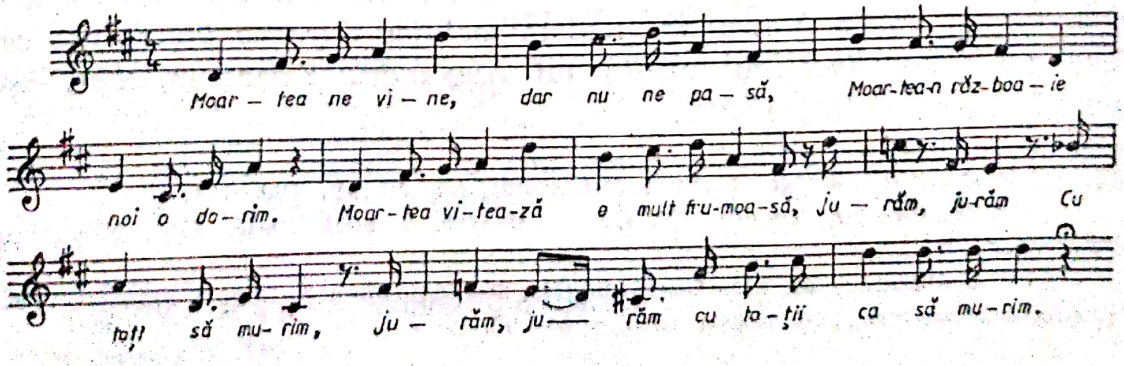


și o alta în care se simte influența corurilor verdiene :

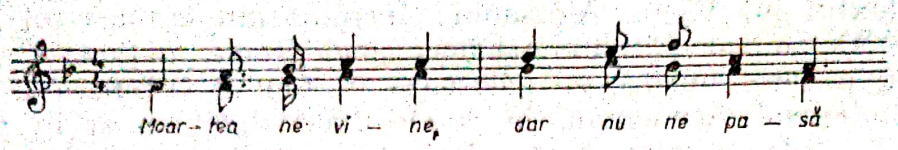


Alexandru Flechtenmacher nu găsește aici forța dramatică pentru textul folosit de Vasile Alecsandri în drama istorică *Cetatea Neamțului sau Sobiesky și plăieșii români*. Dovadă că nici nu-l încredințează corului ci unui personaj, Tudora.

Cel de-al treilea număr muzical reprezintă corul plăieșilor, gata a-și jertfi viața pentru apărarea țării :



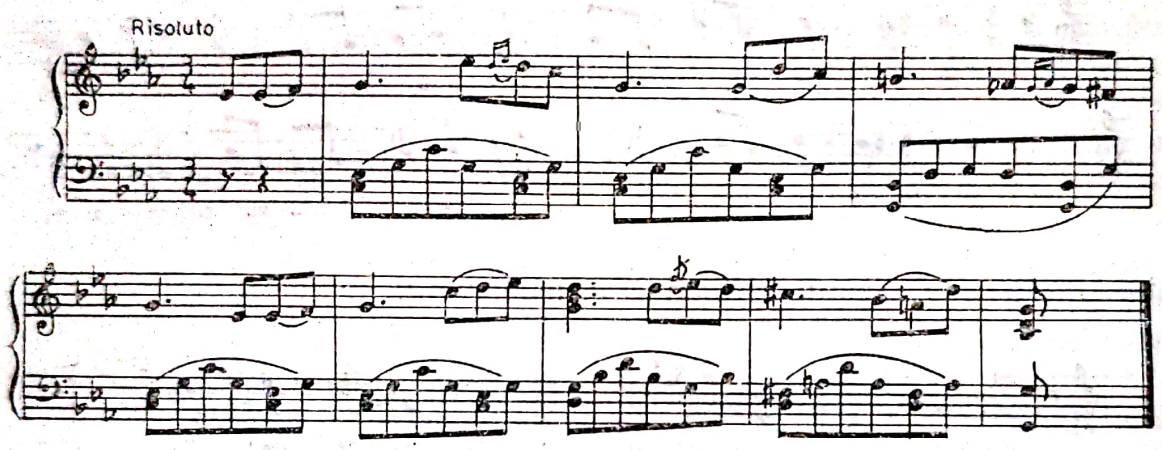
Tema revine în numărul 3 a, transpusă în tonalitatea *fa* major, dublată la terță de o voce secundă :



În *Tînguirea plăieșilor moldoveni* se simte influența romanței timpului :

CETATEA NEAMȚULUI

(tînguirea plăieșilor moldoveni)



Dintre numerele muzicale ale melodramei, cel care se va impune va fi cel de-al treilea, a cărui temă va deveni un leitmotiv al lucrării și va atrage ulterior atenția marilor compozitori moldoveni. Între ei amintim pe Gavriil Musicescu care va considera melodia ca populară și o va prelucra pentru cor *. Elevul său, Teodor Teodorescu o subintitulează *Jurămîntul plăieșilor Cetății Neamțului*, dar o citează ca fiind a lui Flechtenmacher și o armonizează pentru cor pe trei voci egale ** sau pentru cor mixt.

Cultul pentru Ștefan cel Mare revine și în vodevilul *Cinel-Cinel*, pe textul lui Vasile Alecsandri. Redăm mai jos *Coroana lui Ștefan cel Mare* din *Cinel-Cinel*, cu muzica lui Alexandru Flechtenmacher, așa cum a fost tipărită în 1915 *** :

---

* Breazul, George. *Gavriil Musicescu*, ed. cit., p. 100—101.

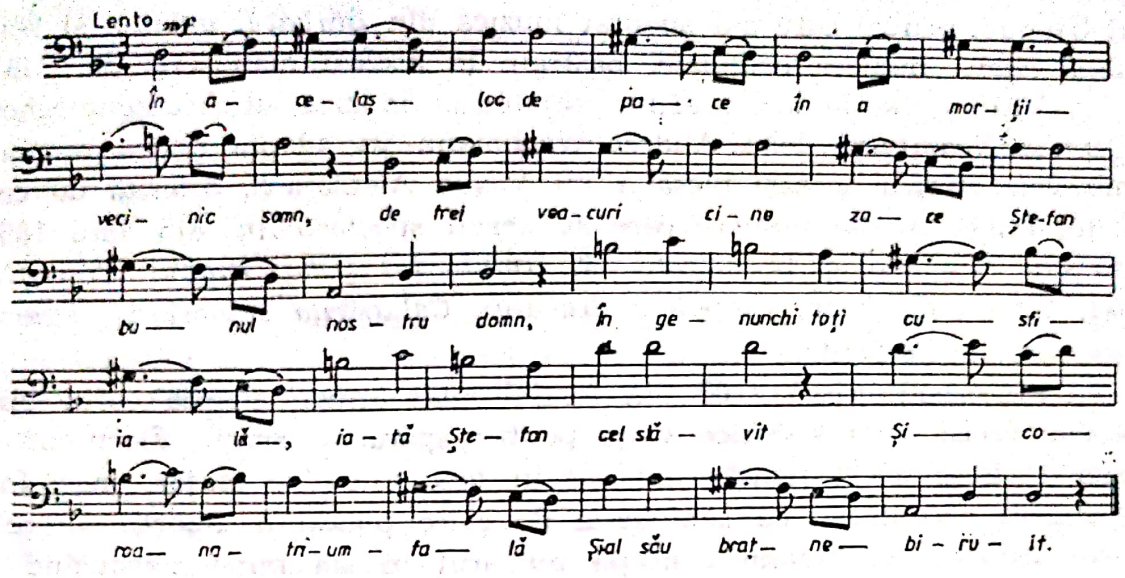
** Teodorescu, Teodor. *30 Coruri pentru 3 voci egale*, Iași, Magasinul Conservatorului.

*** Poslușnicu, M. Gr. *Chrestomație muzicală pentru elevii clasei a IV-a a școalelor secundare...*, București, 1915, p. 54—55.

Scanned with OKEN Scanner

CORONANA LUI ȘTEFAN CEL MARE

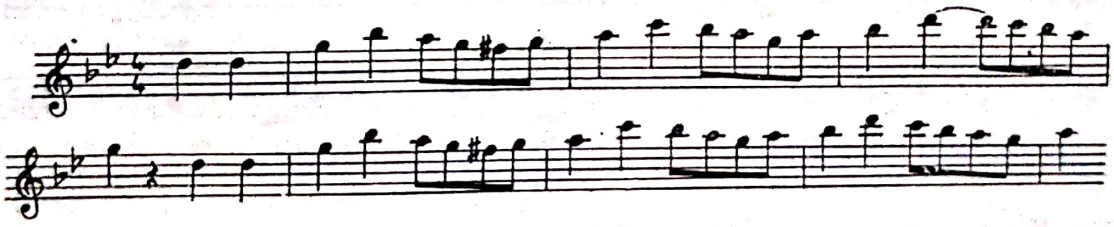
(Cinel-Cinel de **Al. Flechtenmacher**)



Muzică pentru o „melodramă istorică cu coruri" *Ștefan cel Mare* a scris tot în preajma Unirii și Ioan Andrei Wachmann. Textul este semnat de Matei Millo. Dintre numerele muzicale, păstrate în manuscris * și semnate de autorul fragmentului de operă *Mihai în ajunul luptei de la Călugăreni,* atrage atenția această melodie :

„MELODIE ISTORICĂ" din melodrama cu coruri „Ștefan cel Mare"

(Text de **M. Millo,** muzica de **I.A. Wachmann**)



Ea prezintă evidente asemănări cu cel de-al treilea număr, *Romance de la jeune file* din *Baba Hîrca* lui Alexandru Flechtenmacher **.

În manuscrisul numărul 2977 (f. 185—197v) găsim muzica lui Wachmann la o altă piesă cu subiect istoric, jucată în februarie 1859. Ea se intitulează *Umbra lui Mircea cel Mare și Mihai Bravul,* pe un text scris de Iorgu Caragiale. E. Carada va scrie și el o poezie cu acest nume, iar Eduard Caudella va compune, în 1897, fantezia națională nr. 3 pentru orchestră. Manuscrisul se află în fondul B.U.C., la cota nr. 291.

---

* Ms. 2467, B.A.R.S.R., Cabinetul de muzică.

** *Idem,* ms. 1001.

Scanned with OKEN Scanner

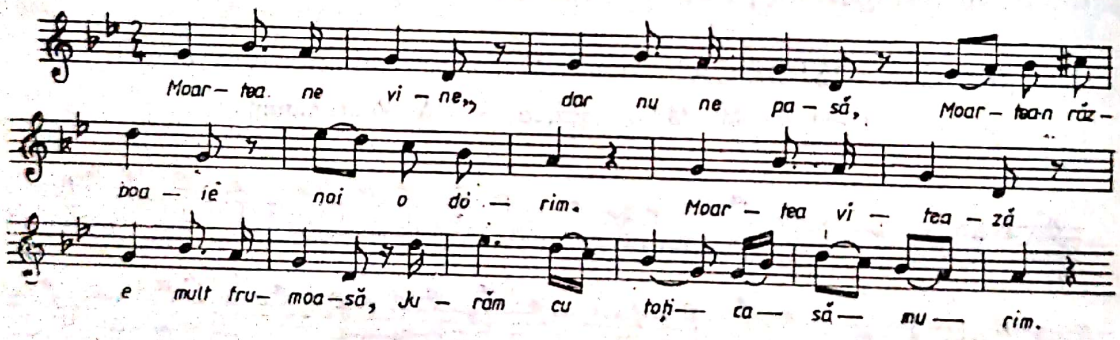
Artiștii din trupa italiană de operă din București simt puternica atracție a subiectului pentru publicul românesc, și în preajma Unirii pogramează și ei melodrama istorică, tradusă în limba italiană, *Stefano il Grande*, pentru care s-a adaptat muzică din *Bărbatul anonim* și s-au scris cîteva numere originale, păstrate în același manuscris nr. 2467.

Văzînd marele succes al melodramei cu muzica lui Flechtenmacher, *Cetatea Neamțului*, Ioan Andrei Wachmann va adapta cîteva numere muzicale pentru aceeași piesă a lui Vasile Alecsandri, diferită de cea a lui Millo. Aceste numere care au servit spectacolului din anul 1857 nu sînt originale, ci prelucrate din *Umbra lui Mihai Bravul, Cinel-Cinel, Unirea dă forța, Clopotele dracului, Călugărița sîngerîndă, Dracul sau oarba la Paris* etc.

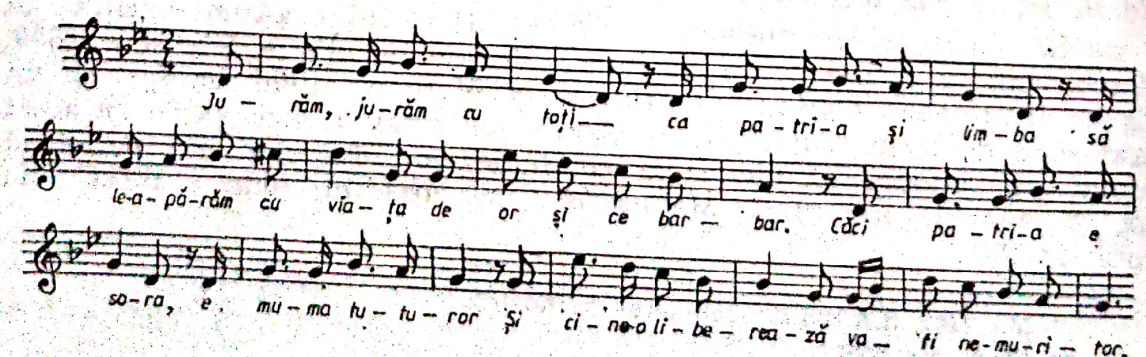
Din manuscrisul 2199 din fondul citat atrage atenția corul plăieșilor decișii să-și sacrifice viața pentru apărarea cetății. Flechtenmacher scrisese acest număr muzical în tonalitatea *re* major, încercînd a sugera acceptarea cu seninătate de către plăieși a „morții viteze". Ioan Andrei Wachmann concepe numărul în *sol* minor, aruncînd o lumină sumbră, eroică asupra jertfei plăieșilor :

CETATEA NEAMȚULUI

(I.A. Wachmann)



Dar Wachmann creează și un fel de refren al melodiei din materialul sonor al temei centrale, al cărui avînt este sugerat de ritmul anacruzic :



LUCRĂRI VOCAL-SIMFONICE

Prin structura și monumentalitatea arhitectonică, genurile vocal-simfonice au fost considerate de mulți compozitori ca cele mai adecvate pentru evocarea marilor momente ale istoriei naționale.

Prima lucrare de acest gen, ce evocă figura și epoca lui Ștefan cel Mare, poate fi considerată balada pentru soliști, cor și orchestră, *Cetatea Neamțului,* compusă probabil în 1861 de Ioan Andrei Wachmann, pe versuri populare.

Dacă încercarea lui Wachmann prezintă astăzi doar un interes documentar, lucrarea ce urmează cronologic, cantata *Altarul Mănăstirii Putna,* reprezintă una din paginile antologice ale muzicii românești. Trebuie făcută precizarea că figura lui Ștefan cel Mare constituie o constantă a activității componistice a lui Ciprian Porumbescu, autorul cantatei citate mai sus. După *Imnul lui Ștefan cel Mare,* cantata *Altarul Mănăstirii Putna* îi prilejuiește autorului cunoscutei *Balade pentru vioară* și al operetei *Crai Nou* o reîntîlnire cu vremurile legendare ale fondatorului Putnei. Versurile lui Vasile Alecsandri, ce-și găsesc sorgintea în aceeași cronică a lui Ion Neculce, vor fi înaripate de pana lui Ciprian Porumbescu într-o lucrare considerată „una dintre primele cantate din muzica românească" *.

Muzicologul Viorel Cosma consideră *Altarul Mănăstirii Putna,* alături de opereta *Crai Nou,* printre „paginile cele mai inspirate și mai caracteristice pentru creația lui Ciprian Porumbescu **.

I s-a reproșat compozitorului limbajul armonic simplist și schematic, uitîndu-se că stadiul muzicii românești din acea vreme nu-i permitea o avîntare în armonia romantică și mai ales în cea modală și neglijîndu-se faptul că Porumbescu ține cont în toată activitatea sa componistică de posibilitățile concrete de interpretare a lucrărilor sale. „Scriitura corului bărbătesc este de mare efect" ***, piesa bucurîndu-se de aprecierea formațiilor corale ale timpului și ale celor din vremurile noastre. Se poate discuta despre o intrare în penumbră a lucrării, dar aceasta este determinată de înmulțirea formațiilor corale mixte în dauna celor bărbătești, pentru care este scrisă piesa.

Compusă în anul 1877, cînd românii își consfințesc prin grele jertfe dreptul la Independență, cantata a fost editată în 1913 de Reuniunea de cîntări „Ciprian Porumbescu" din Suceava.

Așa cum se va întîmpla și cu versurile lui Bolintineanu din balada *Mama lui Ștefan cel Mare* de Gheorghe Dima, cele ale lui Alecsandri din *Altarul Mănăstirii Putna* sînt tratate diferențiat de compozitorul bucovinean care inventează pentru acestea recitative, pasaje lirice, evocatoare, dramatice, eroice etc. Și nu trebuie să uităm că Ciprian Porumbescu nu a avut la îndemînă o sursă melodică cu virtuțile celei create de Alexandru Flechtenmacher, utilizată de Dima. De

---

* Popovici, Doru. *Muzica corală românească.* București, 1966, Editura muzicală, p. 54.

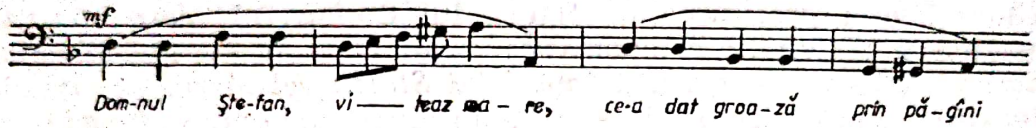
** Cosma, Viorel. *Prefață* la ediția critică: Ciprian Porumbescu, *Opere alese,* București, 1958, Editura de stat didactică și pedagogică, p. 8.

*** Popovici, Doru. *Op. cit.,* p. 54.

Scanned with OKEN Scanner

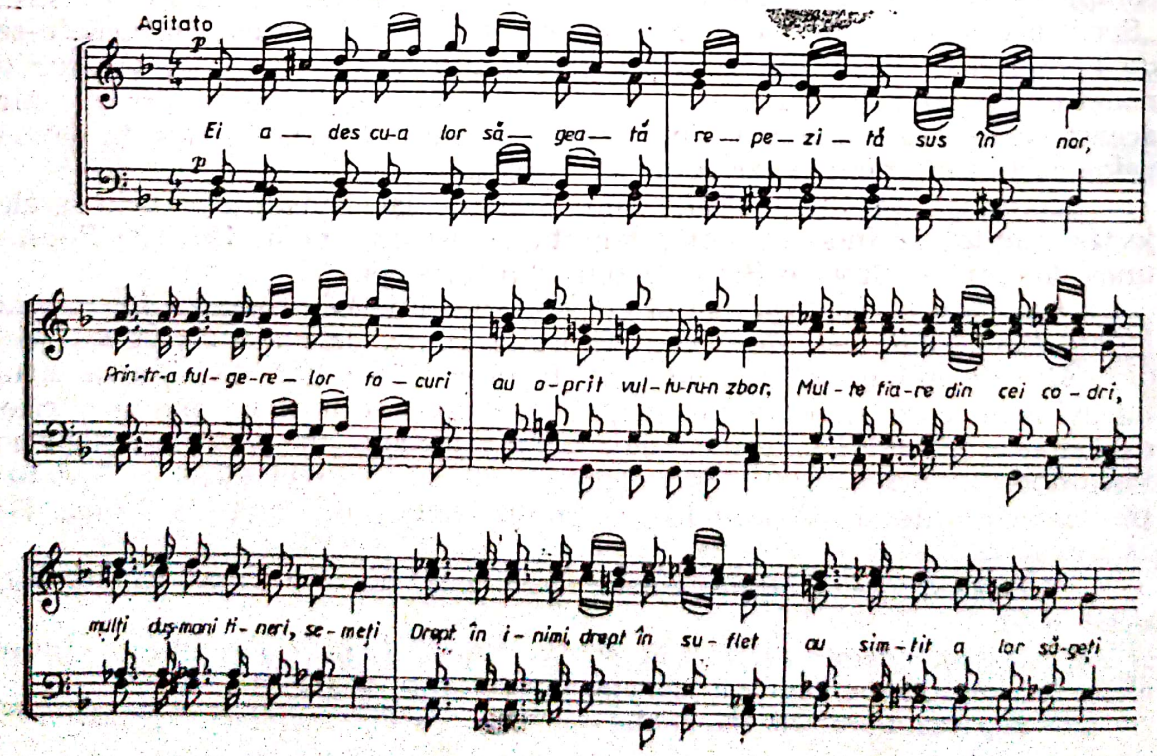
asemenea, nu poate fi neglijat, în judecarea operei compozitorului bucovinean, faptul că ea preceda, cu şapte ani, pe cea a lui Dima. Dramatizarea textului este dublată de cea muzicală, inclusiv acompaniamentul pianistic concurînd la realizarea unor imagini noi pentru stadiul de atunci al muzicii româneşti. Nici acuzaţia adusă încă în timpul vieţii, de a-şi fi găsit modelele la compozitori austrieci şi germani, nu rezistă în cazul cantatei pentru solişti, cor bărbătesc şi pian — ca şi în cazul întregii opere — feciorul Şipotelor Sucevei folosind intonaţii româneşti. Cîteva citate pot fi edificatoare :

ALTARUL MĂNĂSTIRII PUTNA
(Ciprian Porumbescu)



Secunda mărită era pentru secolul al XIX-lea un element de distincţie al naţionalului, dar trebuie observat că Porumbescu n-o foloseşte pe treptele VI-VII, ci urcă treapta a IV-a a minorului, creînd intonaţii ale unui mod românesc. În cel de-al doilea exemplu, extras din tabloul ce-i înfăţişează pe vrednicii arcaşi ai falnicului domnitor, întîlnim modulaţii neaşteptate care împreună cu ritmul avîntat potenţează melodia ce trece din *re* minor armonic în *do* major, apoi în *do* minor, omonima acestuia, aducînd o cadenţă pe dominantă, realizată prin restrîngerea vocilor pînă la unison :

ALTARUL MĂNĂSTIRII PUTNA
(Ciprian Porumbescu)



Domnitorul nu mai este în cantată o figură pasivă, ci un personaj activ cu rol de sine stătător, și prezența sa este pregătită de marșurile ce-i sînt închinate, în veneraţia cu care-l înconjoară poporul.

Istoria lui Ștefan cel Mare nu i-a interesat numai pe compozitorii moldoveni, ci și pe cei din Țara Românească — așa cum s-a putut vedea — și pe cei din Transilvania. Între aceștia din urmă la loc de cinste se situează Gheorghe Dima, cel care dădea în anul 1884 balada pentru bas, mezzo-soprană, cor mixt și orchestră, *Mama lui Ștefan cel Mare*. Versurile sînt ale lui Dimitrie Bolintineanu, iar tema de bază a lucrării este cea creată de Alexandru Flechtenmacher și intrată în circuitul lăutăresc și popular. Dima însă nu va proceda ca Iacob Mureșianu, care face din melodia amintită un pretext programatic, ci-i caută toate resursele dramatice și orchestrale, realizînd una din capodoperele sale. Balada compozitorului transilvănean deschide drum melodiei lui Flechtenmacher spre viitoarele lucrări vocal-simfonice ale muzicii noastre.

Ca și Mureșianu, Dima tratează melodia în cauză ca fiind populară. Nu sînt dovezi că ei ar fi contestat lui Flechtenmacher paternitatea asupra melodiei. Nici nu ne propunem să discutăm acest aspect. Vom sublinia însă că legăturile melodiei autorului primei operete românești cu folclorul trebuie privite în ambele sensuri :

a) și înainte de geneza ei, prin luarea în considerație de către compozitor a unor formule populare ritmice, melodice sau chiar melodico-ritmice, care i-au asigurat aderența la public și la muzicienii celor trei țări românești și, în final, perenitatea ;

b) și după apariția și difuzarea ei prin lăutari, muzicieni profesioniști și semiprofesioniști, sau prin intermediul tiparului, realizat în ambele notații muzicale practicate în secolul trecut (hrisantică și liniară), pătrunzînd mai tîrziu în culegerile de cîntece patriotice și populare și în manualele de școală. După cum remarca și Rodica Oană-Pop cu aproape două decenii în urmă, melodia *Mama lui Ștefan cel Mare* „a fost socotită de Gheorghe Dima drept cîntec creat de popor, astfel că a prelucrat-o în cantata sa cu același titlu, fără să indice autorul" *. S-a considerat, pe bună dreptate, că *Mama lui Ștefan cel Mare* reprezintă „punctul culminant al artei contrapunctice a lui Dima" **. Într-adevăr, mijloacele contrapunctice îi oferă compozitorului posibilitatea de a realiza nenumărate variante ale aceleiași teme ce-și are sorgintea în creația lui Flechtenmacher. Frecvente modulații la tonalități destul de îndepărtate fac posibilă apariția temei melodice la diferite partide corale și chiar și la solistul bas care-l reprezintă pe Ștefan sau la mezzo-soprana care o reprezintă pe mama lui. Compozitorul se vede

---

*Oana-Pop, Rodica. *Alexandru Flechtenmacher. Viața în imagini*, București, 1964, Editura muzicală, p. 20.

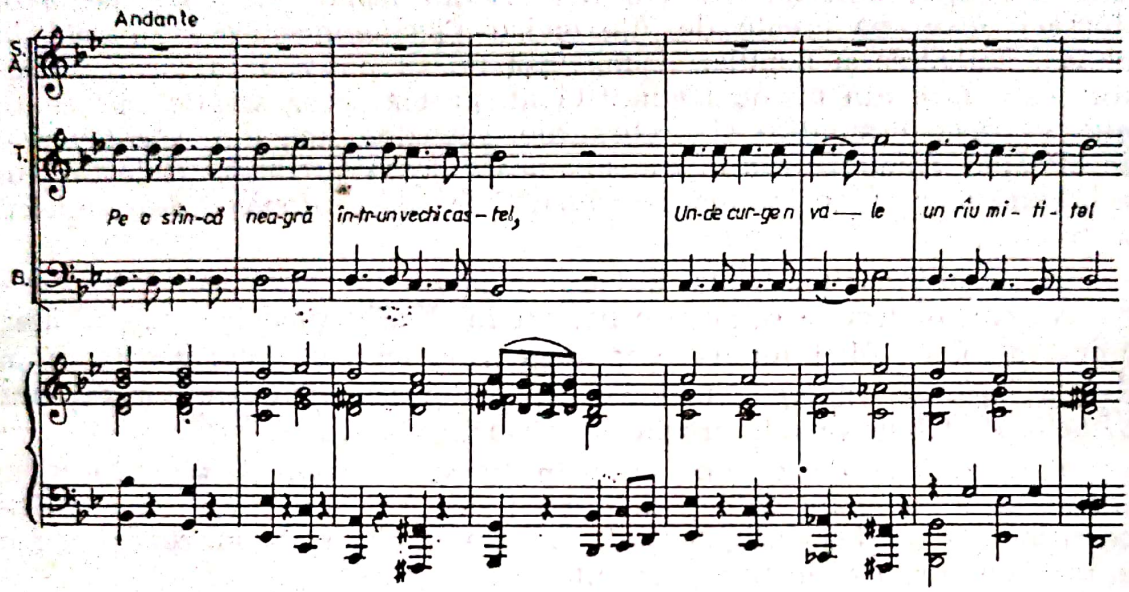
** Vancea, Zeno. *Creația muzicală românească*, vol. I, București, 1968, Editura muzicală, p. 141.

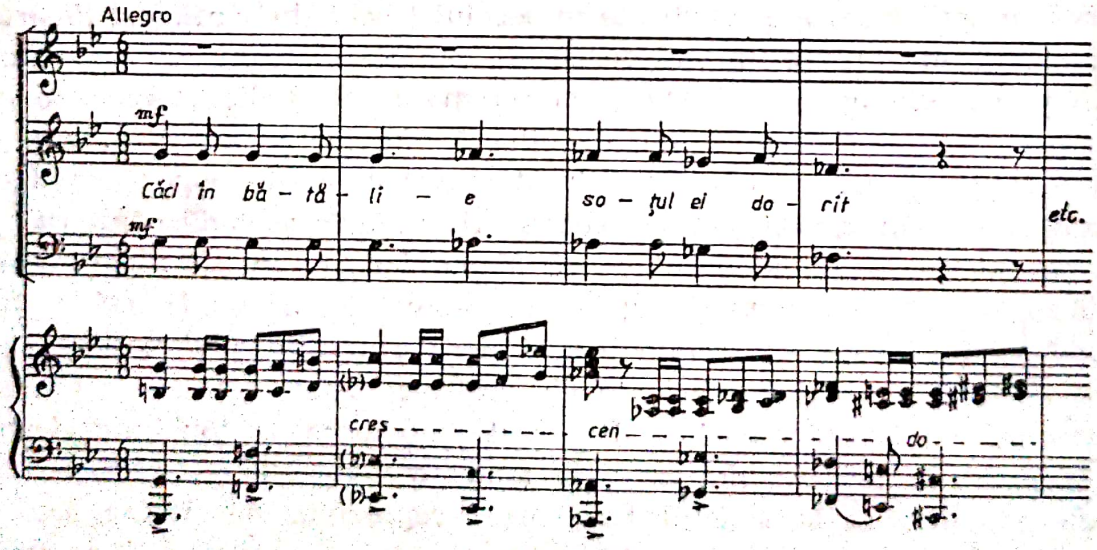
Scanned with OKEN Scanner

nevoit să creeze și noi teme care nu se îndepărtează total de modelul creatorului inițial. Toate fragmentele cantatei pot fi considerate variante mai mult sau mai puțin îndepărtate de modelul primar. Iată doar două exemple ilustrative :

MAMA LUI ȘTEFAN CEL MARE

(G. Dima)

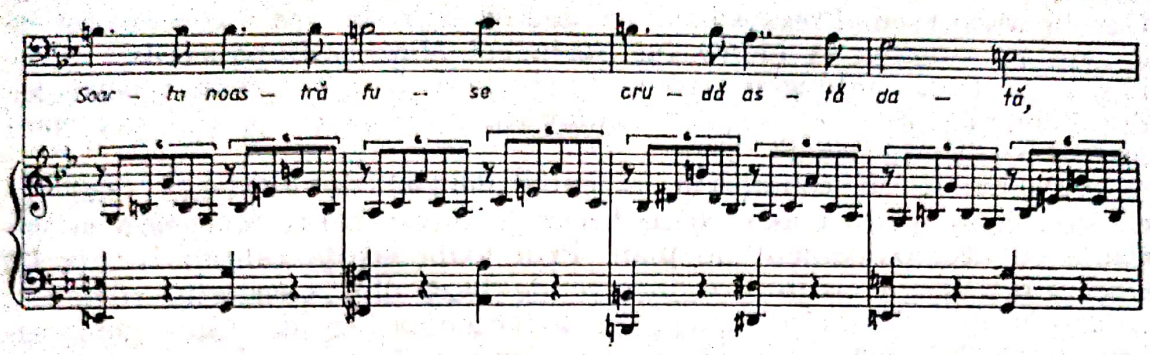




Chiar și eroul evocat, Ștefan cel Mare, preia aceeași melodie, într-un acompaniament ce sugerează neliniștea prin introducerea disonanțelor și utilizarea diviziunilor excepționale de sextolet în care prima notă este înlocuită cu pauză :

MAMA LUI ȘTEFAN CEL MARE – balada

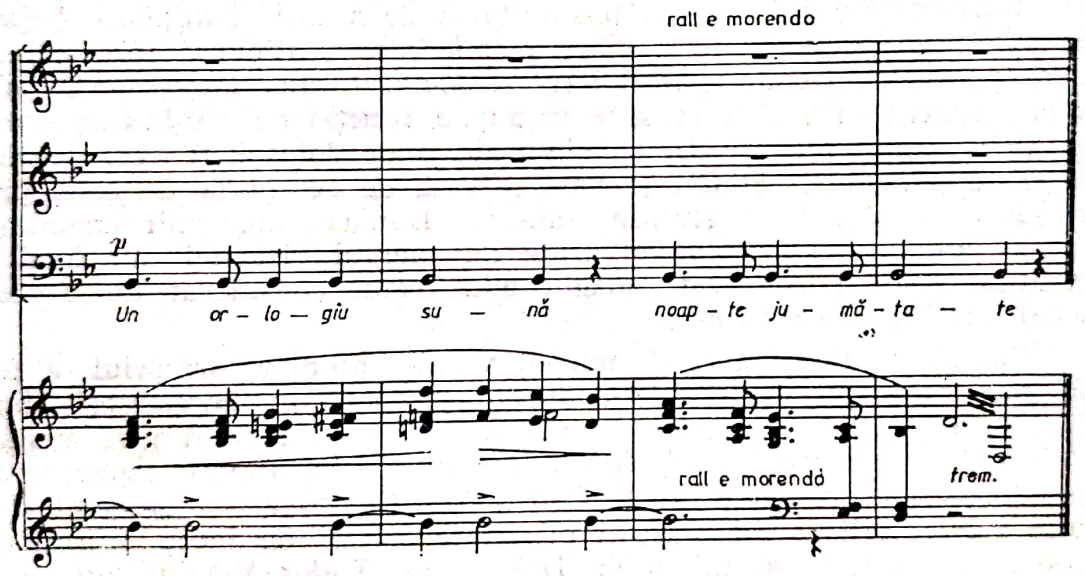
(G. Dima)



Pînă și recitativul coral respectă structura ritmică a melodiei originare, care răsună, cu ușoare modificări, într-o armonie specific romantică :

MAMA LUI ȘTEFAN CEL MARE – balada

(G. Dima)



Inventivitatea componistică, manifestată în crearea de noi teme și realizarea unor variațiuni melodice și armonice nebănuite, în polifonizarea temei, dă acesteia nuanțe narative, dramatice, eroice, neliniștitoare etc. — cum s-a putut vedea și din exemplele citate mai sus. În acest fel, melodia lui Flechtenmacher devine recitativ, cor narativ sau monolog, cîntec eroic, de luptă sau chiar cîntec liric.

Balada *Mama lui Ștefan cel Mare* este „una din cele mai izbutite lucrări de acest gen, lucrare care a făcut epocă la vremea sa în viața muzicală a țării și care se distinge în literatura muzicală românească prin echilibrul clasic dintre conținutul și expresia mijloacelor artistice

ale formei" *. Faptul a fost sesizat încă de la prezentarea lucrării în primă audiție, în anul 1884, cînd apar în revista ieșeană a lui Titus Cerne, *Arta*, cele trei „melodii naționale" aranjate pentru pian ale lui Gavriil Musicescu. Presa sibiană a anului scria în urma concertului ce a avut în program și *Mama lui Ștefn cel Mare* : „După această prestare a lui Dima, inteligența română, și afară de Sibiu și în special cea din România, are să-și exprime admirația sa față cu primul său compozitor propriu național" **.

Pentru a nu condiționa execuția baladei de existența unei orchestre, cît și pentru a-și putea tipări lucrarea, Dima realizează și varianta cu acompaniament de pian. Prin toate aceste calități balada lui Gheorghe Dima constituie o lucrare de bază din repertoriul românesc vocal-simfonic. Tratarea temei lui Flechtenmacher de către compozitorul transilvănean anticipă pe cea simfonică a lui George Enescu.

Drumul deschis de Gheorghe Dima este continuat de Ion Vidu, autor și el al unei balade dedicate gloriosului voievod, *Ștefan și Dunărea*, „baladă pentru soprană, tenor, cor mixt și pian (orchestră)".

Într-o primă variantă, această baladă s-a cîntat la 29 iunie 1897, împreună cu *Ana Lugojana* ***, în grădina hotelului „Concordia" din Lugoj, cu prilejul adunării constituante a „despărțămîntului" ASTRA.

Mai puțin cunoscută, lucrarea inspirată din versurile lui Vasile Alecsandri oferă lui Ion Vidu posibilitatea de a utiliza mijloace expresive stilistice specifice, de o mare plasticitate, neatingînd însă nivelul corurilor sale *Preste deal, Răsunetul Ardealului, Ana Lugojana* ș.a.m.d. Textul bardului din Mircești este tratat, în funcție de conținutul exprimat, prin recitativele în stil baladesc ale celor doi soliști, reprezentînd cele două personaje, Ștefan și Fata salvată de acesta de la înec, prin vîrtejurile corului ce sugerează tumultul Dunării, dușmanii amenințători și lupta cu valurile învolburate iar marșul victoriei din final se constituie într-un adevărat omagiu adus celui considerat de poporul nostru „cel Bun și cel Mare".

Cel de-al doilea gen al muzicii vocal-simfonice, oratoriul, a fost mai greu convertit în oglindirea figurii și epocii lui Ștefan cel Mare, în ciuda faptului că subiectul era foarte adecvat acestui gen muzical și au fost consacrate astfel de lucrări unor alte ilustre personalități ale istoriei noastre, cum ar fi Constantin Brîncoveanu „poemul dramatic pentru soliști, cor mixt și pian (orchestră)" de Iacob Mureșianu, „oratoriul înscenat" al lui Sabin Drăgoi sau Tudor Vladimirescu (oratoriul lui Gheorghe Dumitrescu) etc. Deși Ștefan cel Mare și istoria Moldovei din cea de-a doua jumătate a veacului al XV-lea puteau oferi pretexte bune acestui gen muzical, nu putem vorbi de o astfel de asociere în accepțiunea unor valori care să se ridice la înălțimea celor amintite.

---

* Zamfir, Constantin. *George Dima muzician și om de cultură*, București, 1974, Editura muzicală, p. 195.

** Voileanu, Mateiu. *25 de ani din viața „Reuniunii române de muzică" din Sibiu*, 1905, Tiparul tipografiei arhidiecezane, p. 20.

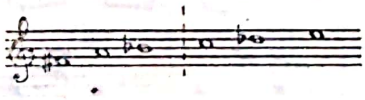
*** Cosma, Viorel. *Ion Vidu, Un maestru al muzicii corale*, București, 1965, Editura muzicală, p. 215.

Scanned with OKEN Scanner

Vom consemna doar încercarea lui Matei Socor, oratoriul *Stejarul din Borzeşti*, pentru soliști, cor mixt, cor bărbătesc și orchestră, prezentat în primă audiție în 1961 și considerat mai puțin realizat*.

Cu ocazia aniversării a 500 de ani de la victoria lui Ștefan cel Mare de la Podul Înalt, în cadrul manifestărilor prilejuite de împlinirea a șase secole de atestare documentară a orașului Vaslui, la 27 septembrie 1975, a fost interpretată în primă audiție cantata pentru bariton, cor și orchestră *Închinare* a compozitorului ieșean Viorel Munteanu, pe textul poetului Ion Chiriac.

Materialul lucrării este foarte divers (de la intonațiile de colinde și bocete, prelucrate după legile polifoniei modale și cu îmbinarea elementelor diatonice cu cele cromatice, la melodia eroică cu caracter imnic). Atmosfera de legendă, sugerată și de versuri ca acestea, îmbrăcate în sugestive haine sonore : *„Există o zidire-n Moldova / Cu o singură turlă / Și nu cu icoane, / Ci cu ochi zugrăviți. / Nu cu cruce în vîrf, / Ci cu sufletul nostru / Prelungit din fiu în fiu... / Și-ntr-o asemenea zidire respir și eu...“* se îmbină ingenios cu cea de pioasă omagiere a vremurilor de demult și a eroilor ei : *„La Suceava, în acest Elsenor cu cer senin, / Cu pămînt de dor cotropitor, / Gîndurile noastre vin din veacul muşatin, / Îmbătîndu-ne cu nemurirea lor...“* Muzica acestei cantate încredințată baritonului solist și corului feminin derivă din motivele principale ce iau naștere în secțiunea expozitivă din modul alcătuit din șase sunete dispuse simetric :



Caracterului evocator al textului i se asigură o tălmăcire muzicală plastică și sugestivă ce impune lucrarea la loc de cinste în literatura muzicală închinată epocii lui Ștefan cel Mare.

Piesele pentru pian

Larga răspîndire a cîntecului *Mama lui Ştefan cel Mare* va permite intrarea sa în culegerile de folclor ale timpului realizate de Ioan Andrei Wachmann, Carol Miculi, Henri Ehrlich, Alexandru Berdescu, Dimitrie Vulpian etc. Toți o vor trata ca pe o piesă populară, menționîndu-i autorul și adăugîndu-i un acompaniament simplu caracteristic miniaturilor pianistice ale epocii. Iată cum arată melodia lui Flech-

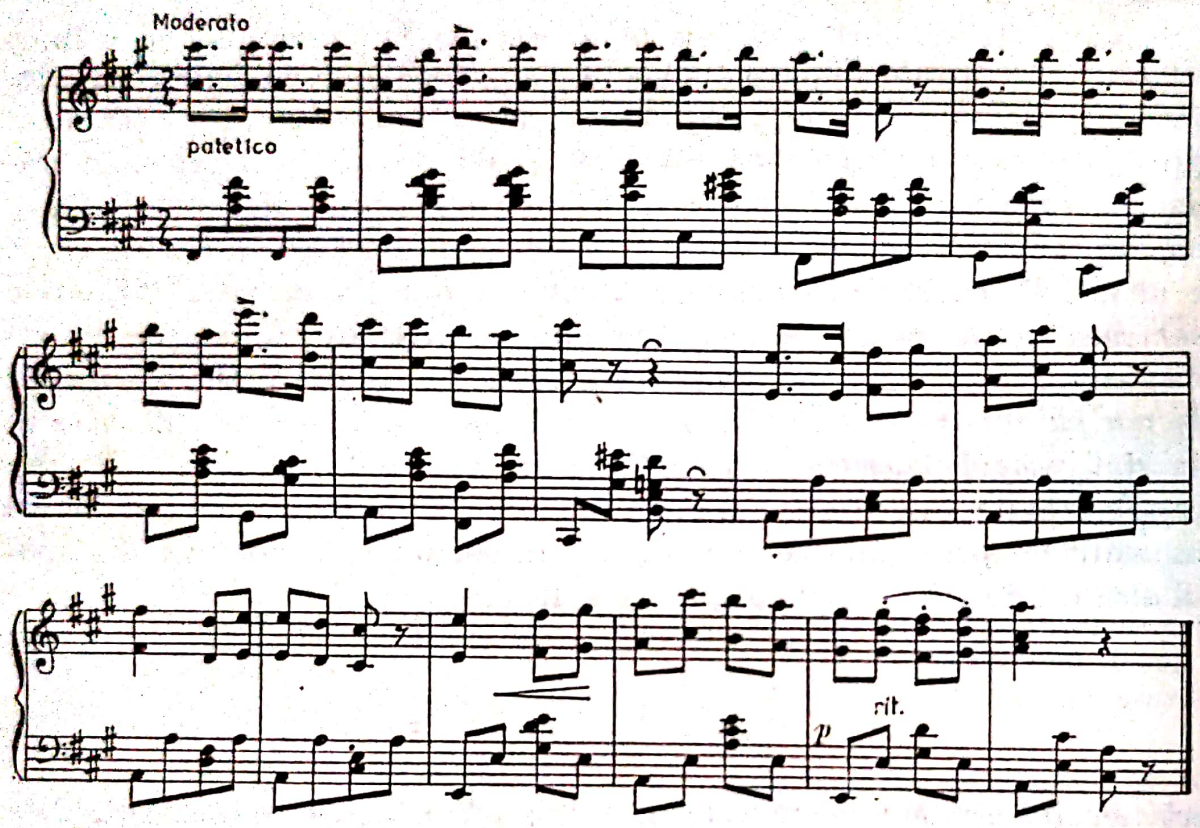
* Popovici, Doru. *Prezența tematicii istorice și patriotice.* În : *Studii de muzicologie*, vol. VII, București, 1971, Editura muzicală, p. 103.

Scanned with OKEN Scanner

tenmacher transpusă pentru pian de Ioan Andrei Wachmann în cel de-al treilea caiet de arii românești, intitulat *L'écho de la Valachie* (1852), la nr. 5, sub numele de „ballade" *Pe o stîncă neagră a vechiului castel :*

PE O STINKĂ NEAGRĂ VECHIULUI KASTEL

(I.A. Wachmann)

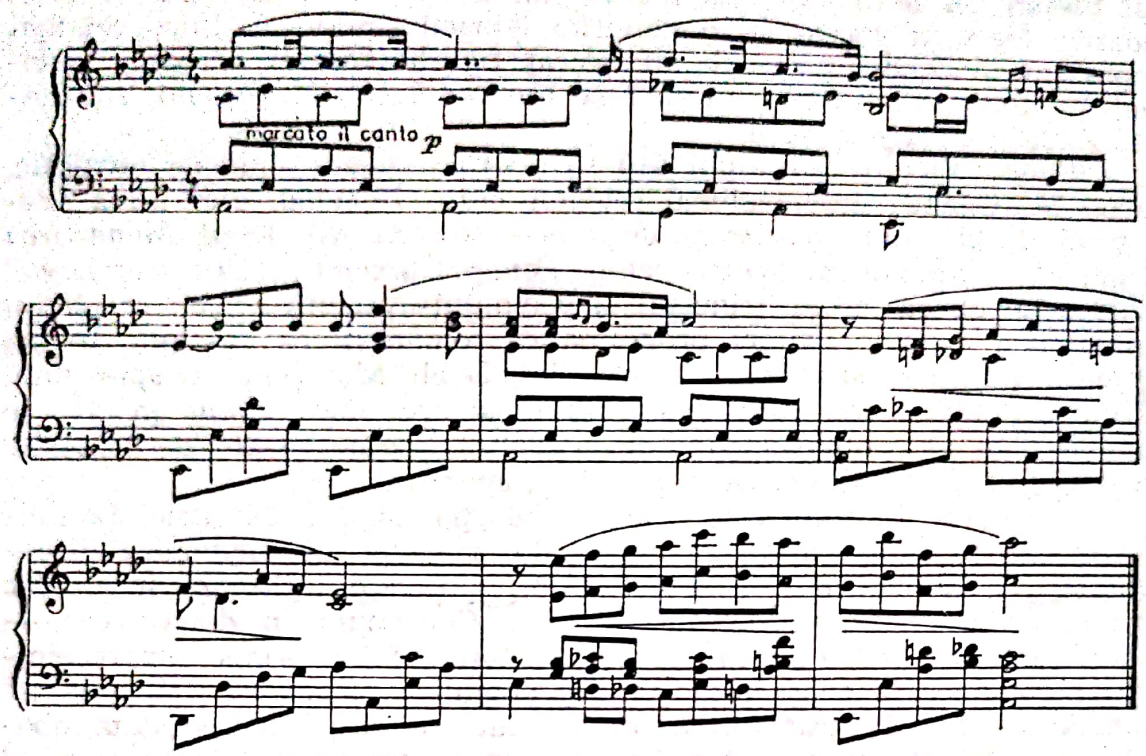


Se poate ușor constata tendința de simplificare a melodiei și de maximă concentrare, cu un ritm mai sacadat, rezultat din utilizarea formulei ritmice optime cu punct urmată de șaisprezecime.

Henri Ehrlich, cel care sesizează că baladele sînt vechi cîntece ce cuprind amintiri istorice și care-și propune să introducă muzica națională a României în circuitul european, publică și el o variantă a melodiei lansate de Alexandru Flechtenmacher, *Mama lui Ștefan cel Mare,* în culegerea sa de *Arii naționale românești.* Deoarece această variantă nu prezintă decît un interes documentar, ne vom opri asupra celei realizate de Carol Miculi, publicate în caietul I, *Douze airs nationaux roumains (Ballades, chants des bergers, airs de danse etc.) recuellis et transcrits pour le piano* (1854), la numărul 6. Melodia lui Flechtenmacher apare cu unele modificări, iar armonia este nouă :

Scanned with OKEN Scanner

PE O STÎNCĂ'NALTĂ
(C. Miculi)



Această versiune va intra prin culegerea lui A. Deprosse, *Vingt un Airs et Danses nationaux roumains (21 Rumänische National Melodien — Tänze und Lieder — für das Pianoforte)*, apărută la Hamburg, într-o mai mare circulație în Occident.

În timp ce la Anton Pann melodia capătă un pronunțat caracter lăutăresc, la Miculi ea împrumută particularități instrumentale și elemente stilistice proprii muzicii instrumentale. Prin Miculi, care și intenționa racordarea muzicii românești la cea universală, melodia își asigură circulația europeană.

Alexandru Berdescu publică și el melodia în caietul 5 al culegerii sale din 1860, ca primă piesă, cu simpla indicare a tempoului — Andante.

Dimitrie Vulpian o înserează sub numele *Ștefan cel Mare* în volumul I din *Musica populară, Balade, colinde, doine, idyle* (1885) — (nr. 326, pag. 130), cu indicația de tempo Allegro sostenuto grandioso. El a întîlnit-o ca baladă în comuna sa natală, Români, din județul Neamț.

Putem conchide deci că aceste variante de muzică instrumentală ale melodiei lui Flechtenmacher confirmă rapida ei asimilare în folclor și totodată intrarea ei în circulație, nu numai pe întreg teritoriul românesc, dar și dincolo de fruntariile țării.

Scanned with OKEN Scanner

MUZICA SIMFONICĂ

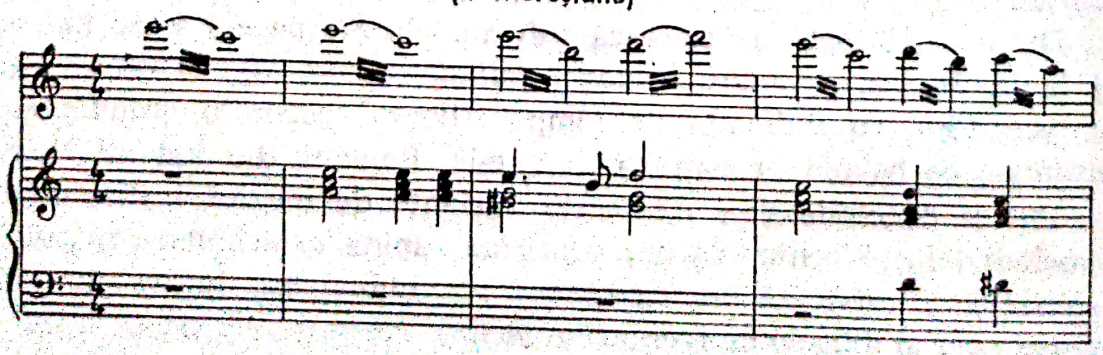
Prin cele mai importante melodii închinate în decursul timpului lui Ştefan cel Mare, domnul moldovean devine unul din eroii istoriei noastre frecvent evocat şi în genurile muzicii simfonice. Între cei mai reprezentativi compozitori ce au evocat figura marelui bărbat al istoriei Moldovei în muzica simfonică se numără Iacob Mureşianu, Alexandru Zirra şi George Enescu.

Fiind solicitat de timpul său să abordeze toate genurile muzicale, Iacob Mureşianu, întemeietorul revistei *Musa Română*, este atras deopotrivă de cîntecul popular şi de istoria românească. După *Mănăstirea Argeşului*, *Constantin Brîncoveanu*, *Peneş Curcanul*, falnicul voievod moldovean deveni eroul principal al poemului-uvertură *Ştefan cel Mare*, una dintre primele lucrări programatice româneşti ce deschide la noi drumul poemului simfonic. Oprirea lui Iacob Mureşianu asupra unui astfel de subiect nu este deloc întîmplătoare, dacă avem în vedere marele plan al compozitorului de a realiza lucrări bazate pe tradiţiile istorice şi inspirate din cîntecul popular românesc.

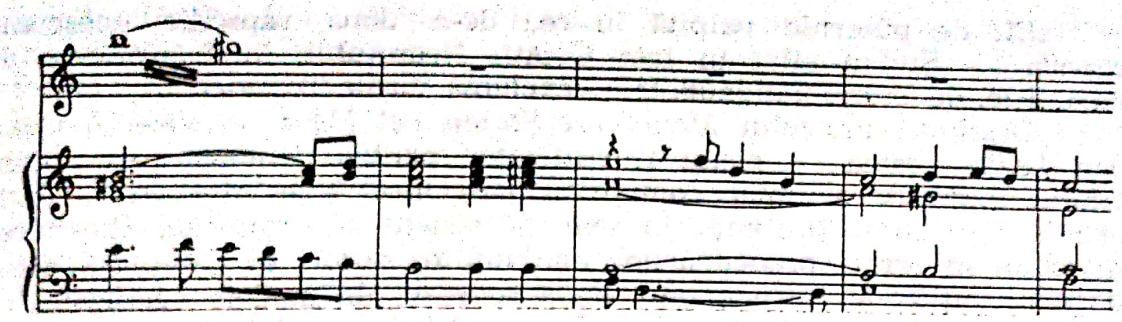
Subiectul lucrării este sugerat de poezia lui Dimitrie Bolintineanu, iar substanţa muzicală derivă din melodia lui Alexandru Flechtenmacher, *Mama lui Ştefan cel Mare*, din care utilizează însă doar prima parte, ca pe un adevărat motto. Concepută în două părţi — *Adagio ma non tropo* şi *Allegro* — uvertura rămîne prima lucrare simfonică românească consacrată marelui domnitor moldovean. Melodia lui Flechtenmacher se transformă într-o cantilenă largă încredinţată oboiului şi clarinetului, acompaniată sugestiv în tremolo de instrumentele cu coarde şi devine o adevărată idee conducătoare a întregii lucrări, născută dintr-un arzător sentiment patriotic al unuia din înaintaşii şcolii naţionale muzicale româneşti. Cu uvertura-poem *Ştefan cel Mare*, un adevărat poem simfonic, şi cu balada lui Gheorghe Dima, melodia lui Flechtenmacher părăseşte stadiul utilizării în forme miniaturale cu rezonanţe folclorice, intrînd în formele simfonice şi vocal-simfonice care vor pregăti terenul viitoarelor capodopere enesciene.

Lucrarea deschide drum programatismului muzical românesc, impunîndu-se prin valoarea ei, prin travaliul contrapunctic şi armonic al celor şase elemente tematice dominate de tema creată de autorul primei uverturi naţionale şi al primei operete româneşti. Este şi motivul pentru care compozitorul transilvănean nu citează în lucrarea terminată în anul 1882, întreaga melodie a lui Flechtenmacher, ci doar prima parte :

UVERTURA „ŞTEFAN CEL MARE"
(I. Mureşianu)



Scanned with OKEN Scanner



Monumentalitatea formei vine să răspundă celei a eroului istoriei românești și constituie una din dovezile maturizării componisticii noastre, maturizare evidentă și în formele de tratare a unor subiecte cu caracter istoric.

În ciuda faptului că genul rapsodic permitea, prin tangențele lui cu muzica populară, apropierea de cîntecele ce glorificau faptele lui Ștefan cel Mare, prima rapsodie în care se realizează acest lucru apare abia în secolul nostru, fiind datorată celui mai mare muzician român, George Enescu, descins el însuși de pe plaiurile de legendă ale bătrînei Moldove. Genialul compozitor a avut posibilitatea să se întîlnească încă din copilărie cu cîntecul devenit popular, *Mama lui Ștefan cel Mare*, fie prin intermediul lăutarilor, fie prin diferite marșuri și potpuriuri, ai căror compozitori sesizează potențele melodiei.

Cunoscută fiind atracția copilului pentru creația românească, putem presupune că prin mîna sa au trecut și asemenea lucrări: *Bouquet de mélodies valaques* de A. Gebauer, *Zîna Carpaților*, „colecțiune de danțuri naționale vechi și noi pentru pian", de Leopold Stern, *Fleurs Roumaines, „6 Airs Moldo-Valaques"*, de Constantin de Saligny sau *Florile cîmpului*, „potpourri national" de Gheorghe Dinicu, care au utilizat în diferite variante melodia lui Alexandru Flechtenmacher. Cunoscută fiind penuria partiturilor unor astfel de lucrări, nu putem exclude faptul că Orfeul moldav putea cunoaște și alte variante, cum ar fi cele ale lui Carol Miculi, Ioan Andrei Wachmann, Isidor Vorobchievici sau cele ale lui Mureșianu și Dima.

George Călinescu evidențiază rolul purificator pe care l-a avut fiul Livenilor Dorohoiului asupra unor cîntece pe care le-a scos din climatul local, universalizîndu-le, așezîndu-le alături de temele create de Bach sau Beethoven, adăugînd: „...și într-adevăr beethoveniană este tratarea în cealaltă rapsodie * a unui cîntec, pînă la el, banal: *„Pe o stîncă neagră, într-un vechi castel..."* **

Tema enesciană, deși nu este foarte îndepărtată de cea originală decît prin tratarea simfonică, poate fi considerată o sinteză a tuturor variantelor antecedente.

---

* Este vorba de *Rapsodia a II-a în re major* de George Enescu.

** Călinescu, George. *Enescu*. În: *Contemporanul*, nr. 36, 12 septembrie, 1958.

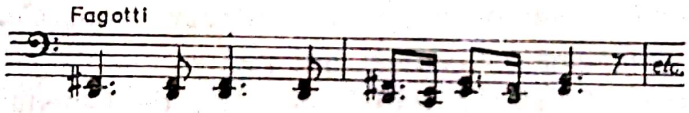
„Cît de puternic palpită în cea de-a doua rapsodie enesciană legenda lui Ştefan aflat în faţa Cetăţii Neamţului, înflăcărîndu-se de patriotism, de istorie naţională !" — exclamă Vasile Tomescu *.

„Destinul cîntecului *Mama lui Ştefan cel Mare* — observă Octavian Lazăr Cosma — poate fi edificator pentru demonstrarea potenţialului expresiv al unei compoziţii patriotice înzestrate cu atribute care i-au asigurat prezenţa în genuri variate şi complexe. Revenirea cîntecului în orbita preocupărilor mai multor autori se datorează necesităţii resimţite de către aceştia de a se servi de modele verificate, de amplă rezonanţă în cercul auditorilor, modele care să imprime substanţei muzicale plasticizare, autenticitate şi eficienţă" **.

Cel mai reprezentativ poem simfonic închinat lui Ştefan cel Mare ne-a rămas de la Alexandru Zirra, autor al mai multor lucrări cu caracter istoric, între care amintim doar operele *Alexandru Lăpuşneanu* şi *Ion Vodă Potcoavă*. Dacă pentru aceste opere, sursa de inspiraţie o constituie nuvela cu acelaşi nume a lui Costache Negruzzi — pentru prima, şi cronicile veacurilor trecute, pentru a doua, poemul simfonic *Cetatea Neamţului*, scris în anul 1936 şi intitulat de autor „legendă", porneşte de la binecunoscuta melodie a lui Flechtenmacher, *Mama lui Ştefan cel Mare*. Ea este intonată, chiar după primele măsuri introductive, de fagoturi :

CETATEA NEAMŢULUI

(Al. Zirra)



Această temă revine ca un adevărat leitmotiv al întregii lucrări. În ciuda valorii şi după atîţia ani de la naşterea ei (aproape jumătate de secol), lucrarea a rămas doar în manuscris şi nu s-a bucurat de atenţia cuvenită din partea dirijorilor.

Muzica de cameră

Cea mai recentă lucrare aparţinînd muzicii de cameră şi consacrată figurii lui Ştefan cel Mare i-a adus compozitorului — Viorel Munteanu — unul din cele trei premii de compoziţie „George Enescu" ale Academiei R.S.R. pe anul 1980. Este vorba de lucrarea *Glasurile Putnei*, concepută ca un adevărat omagiu adus domnitorului şi şcolii muzicale de la Putna. Din acest punct de vedere *Glasurile Putnei* se înscrie în componistica românească pe linia valorificării bogatului şi

---

* Tomescu, Vasile. *Istoria patriei, izvor de inspiraţie în muzica noastră contemporană*. În : *Studii de muzicologie*, vol. X, Bucureşti, 1974, Editura muzicală, p. 7.

** Cosma, Octavian Lazăr. *Istoricul unui cîntec patriotic...*, p. 93.

Scanned with OKEN Scanner

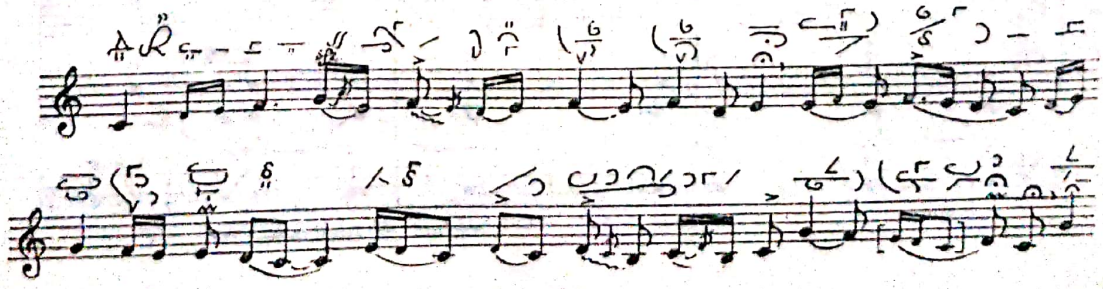
inestimabilului filon melodic bizantin, la a cărui cristalizare şi-au adus contribuţii de-a lungul timpului şi muzicieni români. În muzica simfonică, vocal-simfonică şi camerală debutul în această punere în valoare l-a făcut Paul Constantinescu, fiind continuat de Doru Popovici şi de alţi compozitori din generaţia mai tînără.

Din vastul tezaur al şcolii muzicale putnene, tînărul compozitor ieşean a fost atras de melodiile create de cei doi străluciţi reprezentanţi ai acesteia: Evstatie Protopsaltul şi Dometian Vlahul, puse la dispoziţie de Gheorghe Ciobanu, fie prin lucrările sale (grupate în recentele volume de *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie,* tipărite de Editura muzicală), fie direct, compozitorul bucurîndu-se în anii studenţiei de îndrumarea eminentului bizantinolog şi etnomuzicolog. Impresionat de simplitatea şi concizia fondului monodic la care apelează, compozitorul se arată preocupat în primul rînd de păstrarea spiritului acestei muzici, nu atît de „litera" ei, descoperindu-i armoniile primare şi mijloacele de punere în valoare a unor sensuri nebănuite: inflexiuni modale, cadenţe pe fiecare treaptă a modului, utilizarea frecventă a isoanelor şi circulaţia lor în orchestră, cîntarea antifonică şi heterofonică şi alte procedee specifice acestei muzici eminamente vocală. Pentru a nu altera acest caracter al monodiei, se realizează o adevărată spaţializare a ei, îmbinînd cîntarea antifonică cu cea heterofonică şi cu mijloace stereofonice de o mare plasticitate. Aceasta face ca intervenţia corului din final să se înscrie surprinzător de firesc, abia acum ascultătorul constatînd, că, de fapt, monodia vocală fusese pînă atunci intonată de instrumente. Textul din final, o variantă a celui literar slavon, tradus în românește de slavistul Nichita Smochină, se constituie ca un moment de apoteoză al lucrării: *„Ţară de Sus / bucură-te şi cîntă / Soare prin sorii ramurii noastre, / Glas între glasuri rodeşti..."*

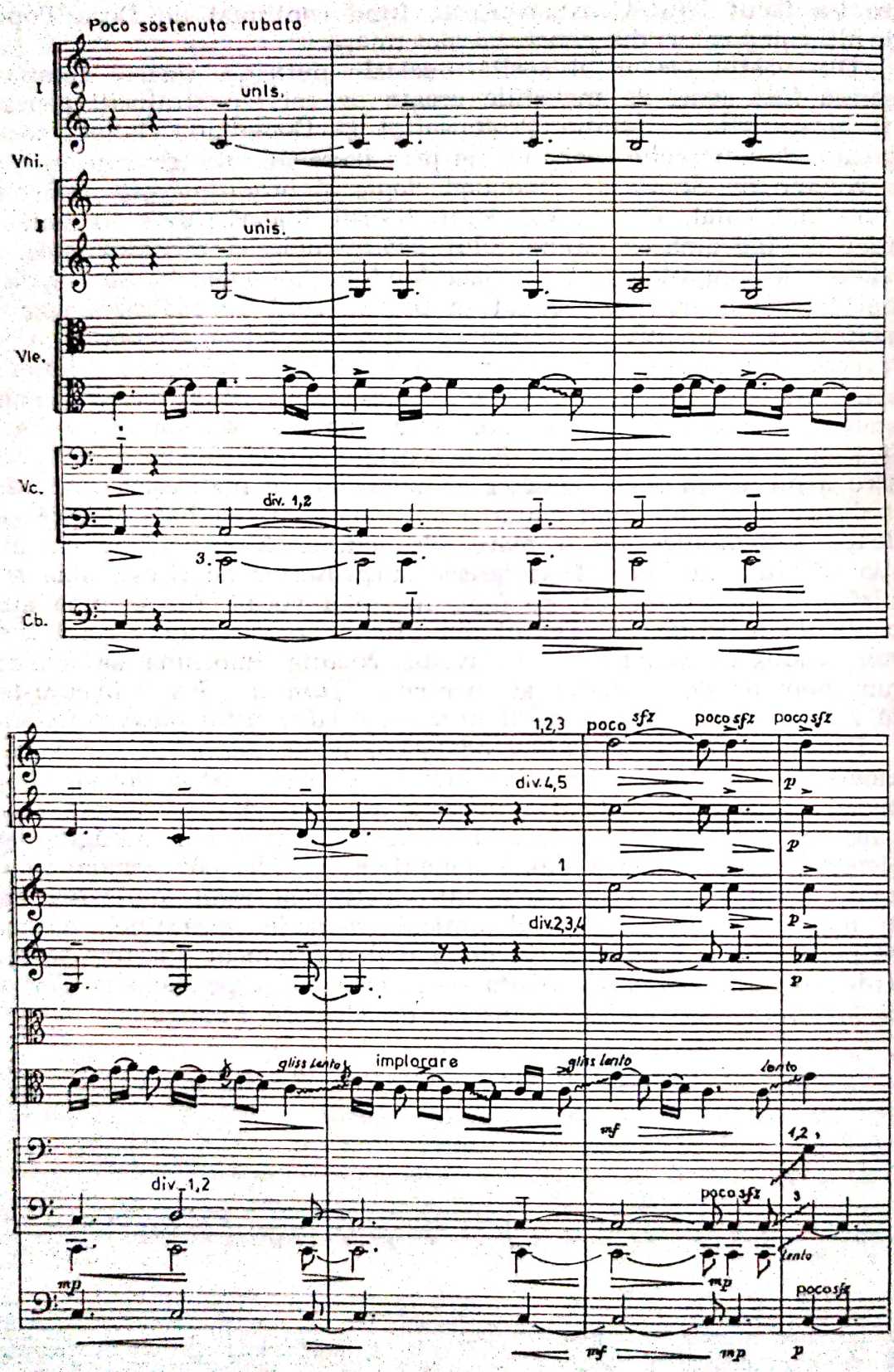
Partitura *Glasurile Putnei* adaugă o nouă pagină în componistica creatoare a unor tradiţii artistice care constituie o nouă dovadă a continuităţii şi unităţii culturii româneşti şi unul din vibrantele omagii pe care contemporaneitatea le aduce uneia din cele mai îndrăgite figuri ale istoriei noastre. Două din fragmentele lucrării pot demonstra cele afirmate. Primul aparţine părţii introductive şi redă îmbinarea staticului (clopot, toacă etc.) cu dinamicul (monodia bizantină), extinzîndu-se pe durata a 7 măsuri, cel de-al doilea fragment aparţine secţiunii secunde — *Poco sostenuto-rubato* — şi este bazat pe melodia *Chinonicului* lui Dometian Vlahul, transcris de Grigore Panţiru:

CHINONIC DE DOMETIAN VLAHUL

(transc. de Gr. Panţiru)



pe care o punem în paralel cu fragmentul omolog din *Glasurile Putnei* :



Scanned with OKEN Scanner

Genul cel mai favorabil abordării unui subiect inspirat din viața și marile acte istorice înfăptuite de gloriosul voievod, opera, înscrie în prezent trei nume de autori și titluri de asemenea lucrări : Teodor Bratu *(Stejarul din Borzești),* Mansi Barberis *(Apus de soare)* și Lucian Dimitriu *(Ștefan cel Mare).*

Pentru a asigura legătura dintre cele 4 acte, tînărul compozitor Lucian Dimitriu apelează la un cronicar care poartă pe spectatori la Răuseni, pe Cîmpia Direptății, la Baia, la Lipinți, la Podul Înalt, la Valea Albă, în Vrancea, la Cetatea Neamț, în codrii Cosminului și la mănăstirea Putna. Din punct de vedere muzical, lucrarea, terminată recent, constituie o adevărată trecere în revistă a principalelor genuri ale muzicii noastre populare (colinde, balade, cîntece propriu-zise, cîntece de joc), cărora li se adaugă cîntece eroice, romanțe și muzică bizantină, la fel cum din punct de vedere literar autorul libretului, Mircea Alexandrescu, realizează un colaj din cele mai importante texte închinate lui Ștefan cel Mare de către Eminescu, Sadoveanu, Alecsandri, Coșbuc, Bolintineanu, Iorga, Delavrancea etc.

Opera *Apus de soare* a compozitoarei Mansi Barberis, terminată în 1958 și revăzută în 1968, pornește de la textul piesei lui B. Șt. Delavrancea și a fost prezentată în premieră de Opera Română, la 30 decembrie 1967. Compozitoarea a avut de înfruntat concurența textului literar (libretul este semnat de George Teodorescu), opera putînd fi considerată „mai degrabă o adaptare decît o recreere a dramei respective" * — așa cum sesiza la premieră muzicologul dr. Grigore Constantinescu. „Efortul depus pentru conceperea unei variante muzicale — continuă criticul muzical — merită deci să fie apreciat la justa sa valoare, ca o muncă entuziastă pentru afirmarea artei noastre lirice".

În timp ce alte lucrări au surprins doar frînturi din lupta eroului, opera compozitoarei Mansi Barberis surprinde domnitorul în complexitatea vieții sale : conducător și luptător pentru libertatea țării, la al cărei viitor veghează pînă în ultima clipă, părinte și soț iubitor, plin de înțelepciune, meritîndu-și din plin supranumele de „soare al Moldovei".

Pentru transpunerea muzicală a dramei lui Delavrancea, autoarea face apel la cîntecul eroic și la intonațiile de baladă și de doină, care concură la crearea atmosferei de epocă. Se impune, între alte numere, cel bazat pe cîntecul *Ștefan, Ștefan, domn cel mare.*

Lucrarea se încadrează deci în tipul de operă istorică, cultivat și de Teodor Bratu, compozitorul care a dedicat uneia din cele mai îndrăgite figuri ale istoriei românești — Ștefan cel Mare — „legenda dramatică muzicală" *Ștejarul din Borzești,* scrisă în 1968 și montată de Opera de stat din Iași, în aprilie 1969. În prefața lucrării, tipărite în anul 1978, prefață intitulată *La porțile legendei,* compozitorul explică originea operei sale istorice : „De cîte ori trec Milcovul — și de multe ori l-am trecut, cînd cu tristețe, cînd cu bucurie — parcă pășesc pra-

* Constantinescu, Grigore. *Opera „Apus de soare" de Mansi Barberis.* In : *Muzica,* București, An XVIII, nr. 2, februarie, 1968, p. 39.

gul fermecatelor porți ale legendei. Dinspre părțile Galațiului m-aștept să întîlnesc carele pescărești ale lui Petru Majă ; de la Neamț, coborînd cetele de plăieși ce-l înfruntă pe mîndrul Sobietsky ; la tîrgul Bîrladului ori pe Siret, la Hanu-Ancuței să văd poposind lîngă focuri harabalele bine păzite ale negustătorilor din Lemberg și Lipsca. Mai răzbate, dinspre Dorna, peste păduri cufundate-n ceturi, chemarea cornului de vînătoare al descălicătorului de țară Dragoș Vodă, în urmărirea bourului al cărui cap avea să împodobească Stema Moldovei, iar alte cornuri și buciume, de luptă, răspund din împrejurimile Vasluiului, de la Podul Înalt, de la Valea Albă, din Codrii Cosminului... Iată-l mai presus de toate — colindînd ca o vijelie Țara-de-Sus și Țara-de-jos, Moldova toată de-a lungul și de-a latul, mereu cu ochii vulturești ațintiți la hotarele ocinei strămoșești — pe Ștefan Voievod, soarele acestor meleaguri plămădite din dor și visare, din lacrimi și sînge, din aprigă credință în destinele proprii și dorința nestrămutată a acestor pămînteni de a fi mereu ei înșiși... Povestea *Stejarului din Borzești* e o fărîmă numai din frumoasa istorie, plină de adînci și semnificative înțelesuri ale poporului român" *.

Intriga libretului, dezvoltată de compozitor, o constituie jurămîntul din copilărie al domnitorului de a răzbuna moartea tragică a celui mai apropiat prieten pe care-l avusese atunci.

Primul tablou își desfășoară acțiunea la Lipnic, în august 1469, după bătălia cu tătarii. Arcașii îșî întîmpină conducătorul victorios cu cîntecul *Ștefan, Ștefan, domn cel mare*. Melodia se constituie ca un adevărat fundal al primei părți (modulînd în diferite tonalități) peste care evoluează corul mixt ce se contopește cu cel bărbătesc într-un adevărat imn de slavă cu caracter apoteotic, pregătind intrarea domnitorului. Acesta trebuie să judece pe cei care i-au ucis în copilărie prietenul. La Borzești, sub legendarul stejar, voievodul aflat în unul din momentele culminante ale strălucirii sale, își deapănă amintirile într-un recitativ ce îmbină trăsături ale stilului bizantin și ale baladei populare. Convins că pedeapsa sa va deveni o bună pildă urmașilor, înțeleptul domnitor nu-l pedepsește pe vinovat prin sabie, ci prin aspră dojană, compozitorul punînd în evidență profundul umanism al dreptului judecător. Asemenea scene de un pronunțat dramatism alternează cu scene lirice, în care se aud ecouri ale folclorului copiilor sau se realizează momente festive de laudă adusă domnitorului. Așa cum constata Grigore Constantinescu, Teodor Bratu îmbină „cantata eroică cu opera de acțiune, încadrînd evenimentele povestirii cu apoteoza glorificării unui ideal (...) dînd impresia unei fresce de o reală culoare a epocii" **.

Între vechile cîntece ostășești care asigură acest caracter trebuie amintit și *Hai, frați*, din care extragem acest fragment cîntat antifonic de vocile feminine :

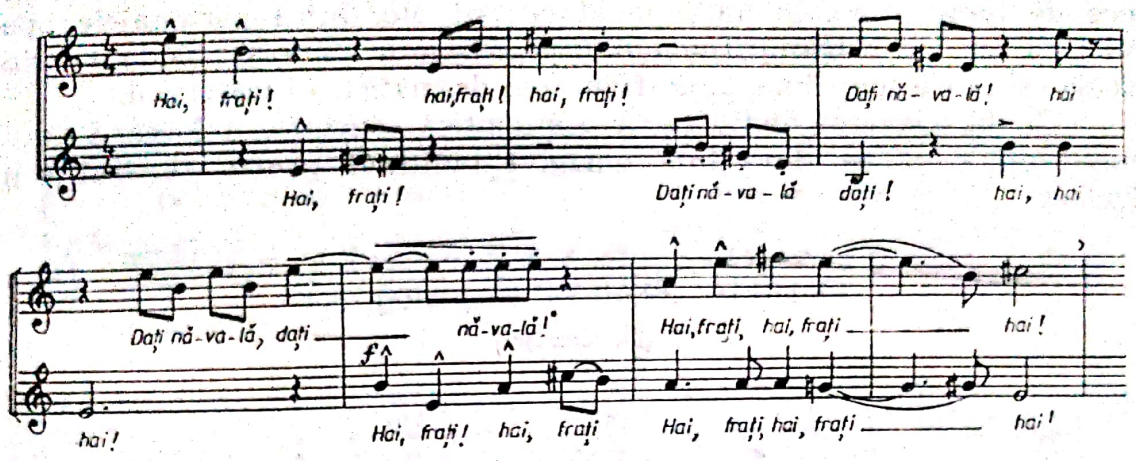
---

* Bratu, Teodor. *Stejarul din Borzești*. Dramă muzicală în 4 tablouri după o legendă istorică populară. Libretul de compozitor, București, 1978, Editura muzicală, p. 2.

** Constantinescu, Grigore. *Opere de Theodor Bratu și Doru Popovici în premieră*. În : *Muzica*, București, An XIX, nr. 6, iunie, 1960, p. 33.

Scanned with OKEN Scanner

OPERA „STEJARUL DIN BORZEȘTI" – corul fetelor
(T. Bratu)

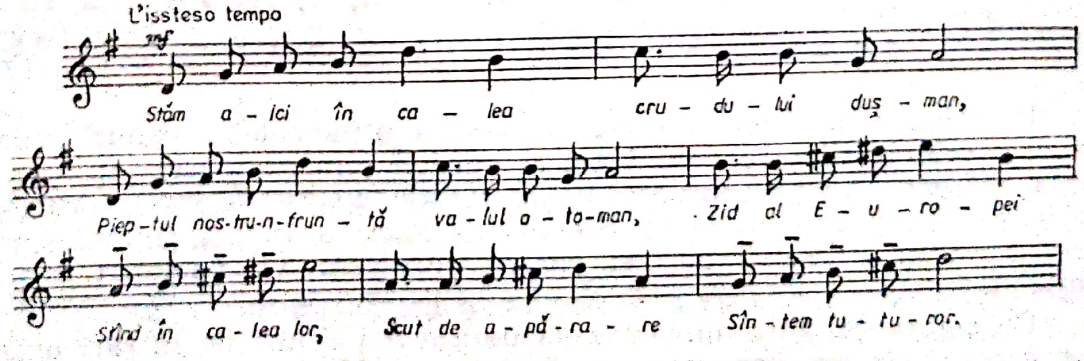


„Prin creația sa — continuă Grigore Constantinescu — Teodor Bratu arată cu prisosință că genul operei istorice, departe de a-și fi epuizat resursele, poate să se situeze cu maxime rezultate în centrul atenției compozitorilor contemporani, ca o verigă de legătură, de mare solidaritate și importanță, între muzician și marele public" *.

Dintre încercările de a-l evoca pe Ștefan cel Mare în genul operetei, cea mai meritorie ni se pare a rămîne pînă în prezent cea datorată compozitorului Florin Comișel și regizorului Paul Mihail Ionescu. Ei se opresc asupra anului 1476 și asupra mai multor centre în care evoluează acțiunea operetei *Plăieșii :* Cetatea Neamț, Galați, Veneția, Istanbul. Premiera absolută a lucrării a avut loc la 19 noiembrie 1977, la Teatrul Muzical „N. Leonard" din Galați.

Autorii nu înțeleg să trateze genul în totalitatea elementelor sale specifice, ci consideră că doar dimensiunile fac din acest spectacol cu caracter eroic o operă de proporții mai reduse, o „operetă". În locul scenelor convenționale, cu dansuri la modă și multă voie bună, Florin Comișel creează cîteva scene cu suflu patriotic, apelînd la structurile cîntecului patriotic pe care le întîlnim și în aria lui Ștefan, a cărei melodie o preia apoi corul. Din ea citățm fragmentul :

OPERETA „PLĂIEȘII" – aria lui Ștefan
(Fl. Comișel)



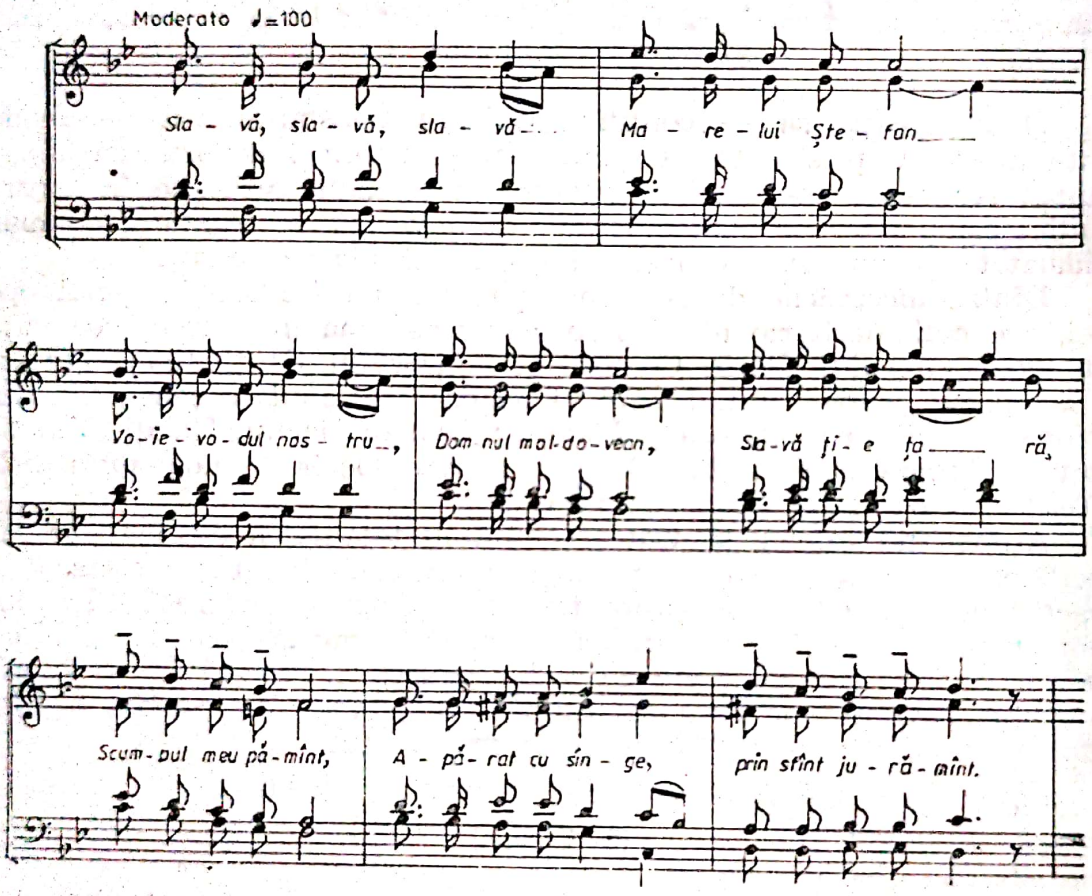
* *Ibidem.*

În funcție de locul unde se petrece acțiunea, compozitorul utilizează ritmuri de dans românesc, dansuri de curte sau ritmuri orientale, cîntece de lume, romanțe, hore moldovenești etc. Între personajele operetei își fac loc bătrînul Toma Arbore, Grigore Țamblac, Tudora Vrîncioaia etc., care contribuie la desfășurarea dramatică a subiectului.

Ca un adevărat motto și ca o autentică concluzie a lucrării apare imnul de slavă ce reprezintă omagiul mulțimii pentru ilustrul conducător :

OPERETA „PLĂIEȘII" – prolog, cor

(Fl. Comișel)



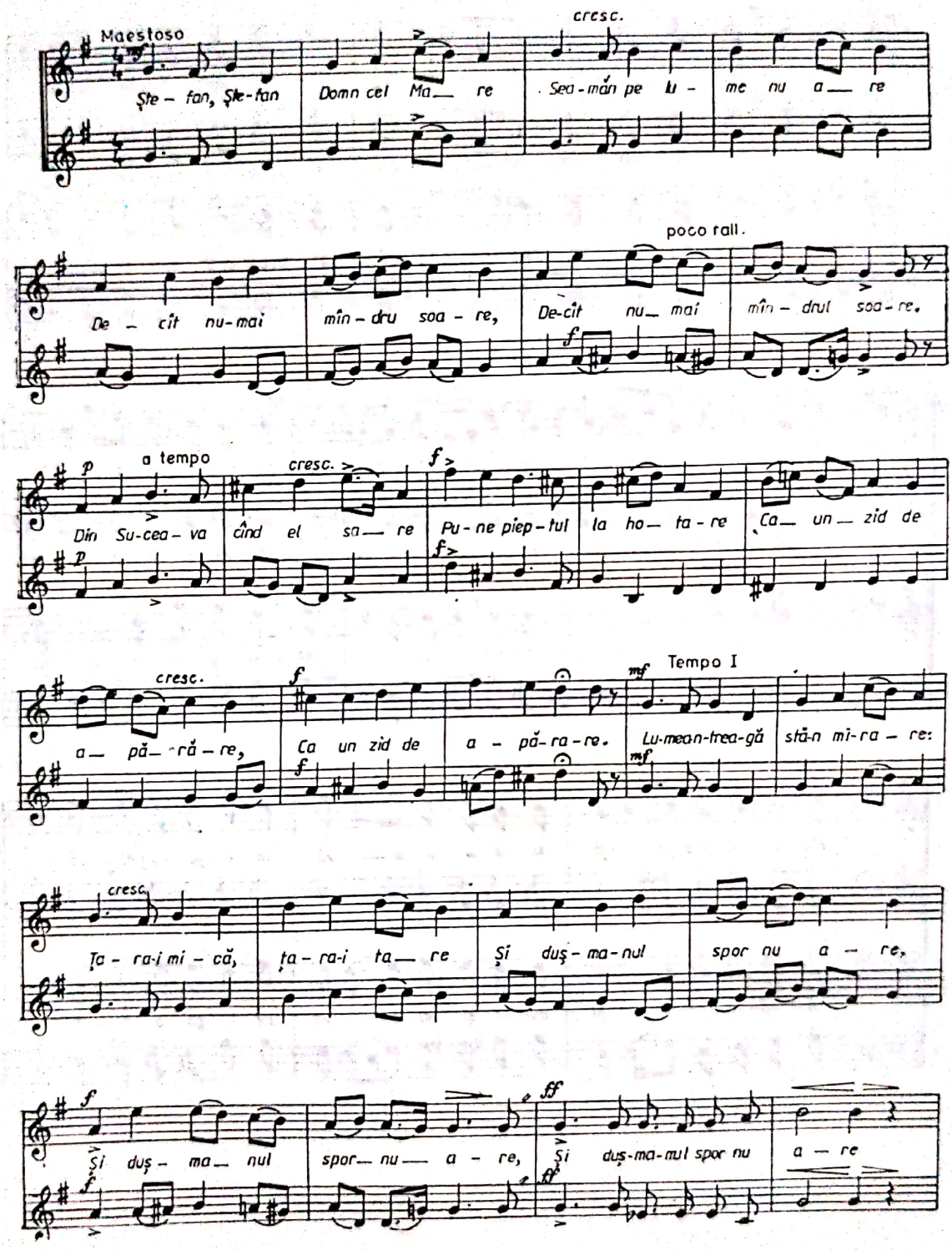
La sfîrșitul acestei treceri în revistă a principalelor genuri muzicale și a principalilor reprezentanți ai muzicii românești care au evocat figura măreață a domnitorului considerat de compatrioții săi „soarele Moldovei", se poate spune că Ștefan cel Mare a rămas pentru spiritualitatea românească și deci și pentru muzicieni, un personaj viu al istoriei noastre.

Cu siguranță, anul aniversar va înscrie noi titluri de lucrări muzicale care să evoce imaginea lui Ștefan cel Mare pentru generațiile viitoare în lumina pe care i-a acordat-o istoria noastră și cea universală.

Scanned with OKEN Scanner

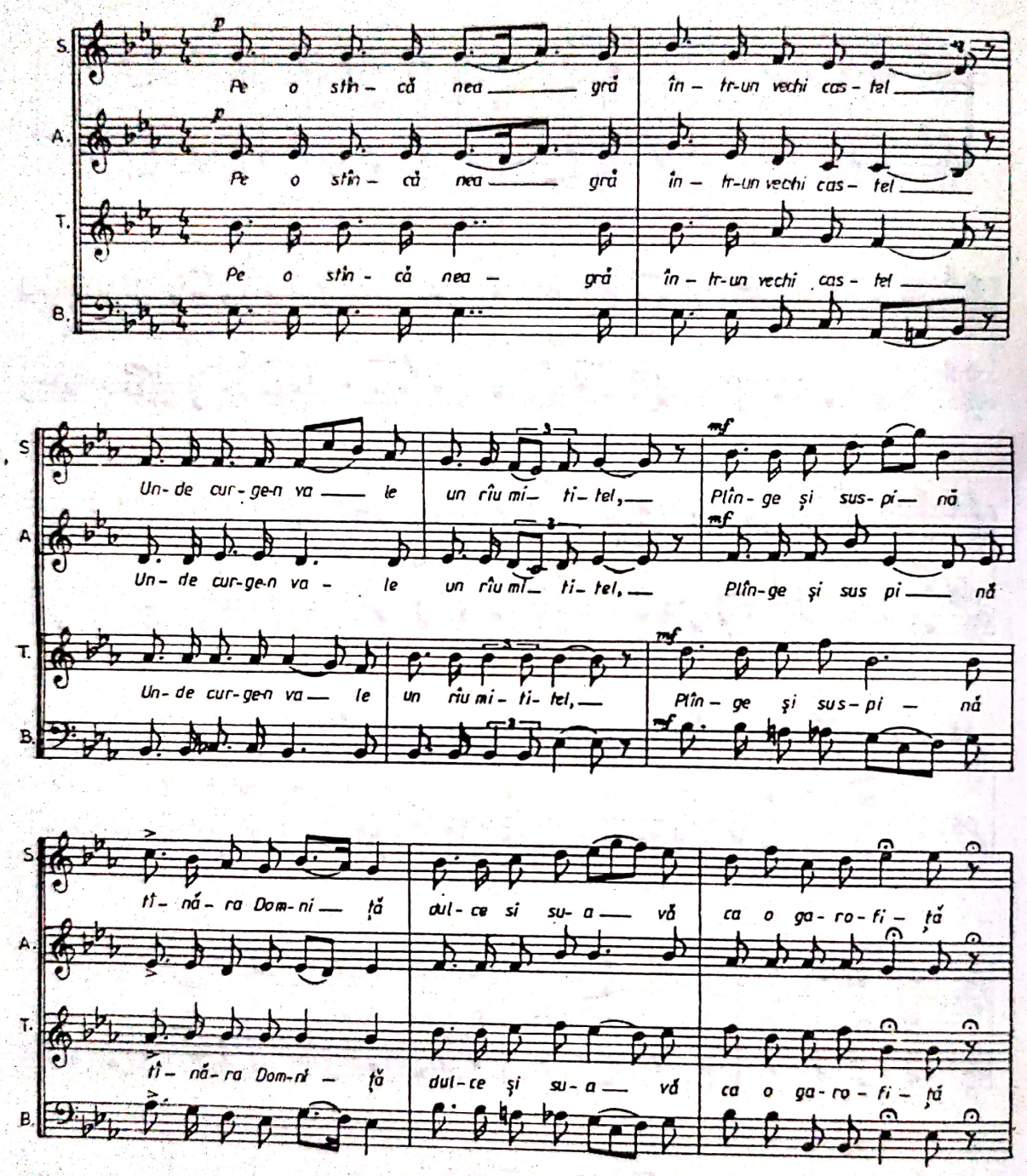
CINTECUL LUI ȘTEFAN CEL MARE *

(versuri de **V. Alecsandri**, muzica de **G. Musicescu**)



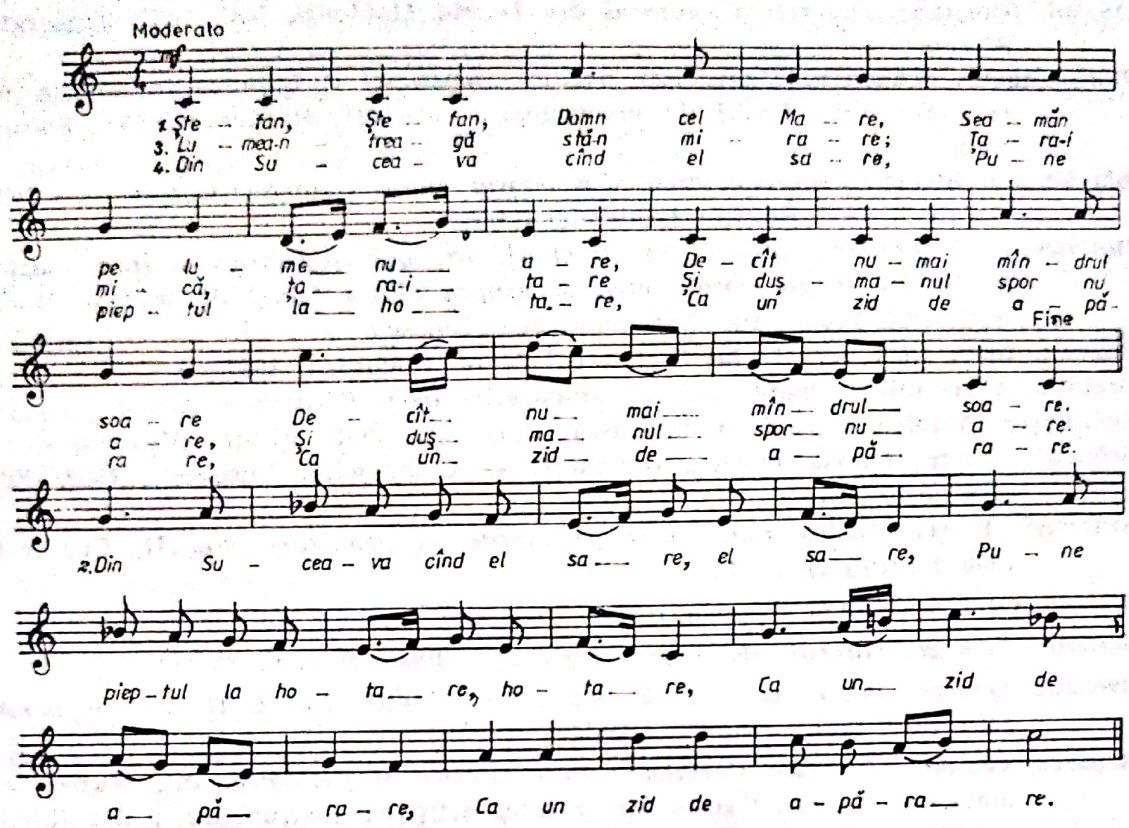
MAMA LUI ŞTEFAN CEL MARE

(versuri de **D. Bolintineanu**, muzica de **Al. Flechtenmacher**)



CÎNTECUL LUI ȘTEFAN CEL MARE

(versuri din colecția **V. Alecsandri**)



---

* Cele trei piese de mai sus le-am publicat cu scopul de a veni în ajutorul formațiilor corale.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

Alecsándri, Vasile. *Poezii populare ale românilor*, 1866.

Asachi, Gheorghe. *Descrierea cadrului din Istoria Moldovei*, Iaşi, 1833, Tipografia Albinei.

Barbu-Bucur, Sebastian. *Manuscrise psaltice româneşti şi bilingve în notaţia cucuzeliană.* În : *Studii de muzicologie*, vol. XII, Bucureşti, 1976, Editura muzicală.

Bârsănescu, Ştefan. *Pagini nescrise din istoria culturii româneşti (sec. X—XVI)*, Bucureşti, 1971, Editura Academiei R.S.R.

Bobulescu, C. *Lăutarii noştri. Din trecutul lor. Schiţă istorică asupra muzicii noastre naţionale corale cum şi asupra altora feluri de muzică*, Bucureşti, 1922, Tipografia „Naţională" Jean Ionescu.

Bogdan, Ioan. *Documentele lui Ştefan cel Mare*, Bucureşti, 1892.

Brăiloiu, Constantin. *Opere*, vol. II, Bucureşti, 1969, Editura muzicală.

Brătulescu, Monica. *Colinda românească*, Bucureşti, 1981, Editura Minerva.

Brâncuşi, Petre. *Istoria muzicii româneşti — Compendiu*, Bucureşti, 1969, Editura muzicală.

Brâncuşi, Petre. *Muzica românească şi marile ei primeniri*, vol. II, Bucureşti, 1980, Editura muzicală.

Breazul, George. *Colinda*, Craiova, 1938.

Breazul, George. *Gavriil Musicescu*, Bucureşti, 1962, Editura muzicală.

Breazul, George. *Pagini din istoria muzicii româneşti*, vol. I, II, IV, Bucureşti, 1966, 1970, 1977, Editura muzicală.

Breazul, George. *„Patrium Carmen" : Date istorice şi filologice.* În : *Muzica românească de azi*, Cartea Sindicatului artiştilor instrumentişti din România, Scoasă de Prof. P. Niţulescu, Bucureşti, 1939.

Breazul, George. *Patrium Carmen. Contribuţii la studiul muzicii româneşti*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, (1941).

Brînaru, Marin. *Momente importante din istoria patriei oglindite în cîntecul patriotic din secolul al XIX-lea.* În : *Marile evenimente istorice ale anilor 1848 şi 1918 şi muzica românească*, Bucureşti, 1979, Editura muzicală.

Burada, Teodor T. *Cercetări asupra muzicei ostăşeşti la Români :* În : *Revista pentru istorie, arheologie şi filologie*, Bucureşti, 1981, An III, vol. VI, p. 49—71.

Burada, Teodor T. *Cîntec ostăşesc.* Cuvintele de Ştefan cel Mare. În : *Archiva*, Iaşi, An XV, nr. 5—6, mai-iunie, 1904.

Călinescu, George. *Enescu.* În : *Contemporanul*, Bucureşti, nr. 36, 12 septembrie, 1958.

Ciobanu, Gheorghe. *„Capriciul" de B. Romberg şi cîntecul moldovenesc „Mititica".* În : *Studii de muzicologie*, vol. X, 1974, p. 222—235.

Ciobanu, Gheorghe. *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie*, vol. I—II, Bucureşti, 1974, 1970, Edit. muzicală.

Ciobanu, Gheorghe. *Din cîntecele lui 77.* În : *Muzica*, Bucureşti, nr. 5, mai, 1967, p. 21—24.

Cionca, Nina. *Ciprian Porumbescu*, Bucureşti, 1974, Editura muzicală ; *Cântece ostăşiesci ale Moldovei.* În : *Foiţa de istorie şi literatură.* Sub redacţiunea lui Bogdan P. Hajdău, Iassii, Imprimeria Statului, 1860.

Scanned with OKEN Scanner

Ciopraga, Constantin. *Mihail Sadoveanu*, Bucureşti, 1966, Editura Tineretului.
Constantinescu, Grigore. *Opera „Apus de soare" de Mansi Barberis.* În : *Muzica*, Bucureşti, An XVIII, nr. 2, februarie, 1968.
Constantinescu, Grigore. *Opere de Theodor Bratu şi Doru Popovici în premieră.* În : *Muzica*, Bucureşti, An XIX, nr. 6, iunie, 1969.
Cosma, Octavian Lazăr. *Hronicul muzicii româneşti*, vol. I, II, III, IV, Bucureşti, 1973, 1974, 1975, 1976, Editura muzicală.
Cosma, Octavian Lazăr. *Istoricul unui cîntec patriotic „Mama lui Ştefan cel Mare".* În : *Studii de muzicologie*, vol. VIII, Bucureşti, 1972, Editura muzicală.
Cosma, Octavian Lazăr. *Opera românească.* Privire istorică asupra creaţiei lirice româneşti, vol. I—II, Bucureşti, 1962, Editura muzicală.
Cosma, Viorel. *De la Cîntecul zaverei la Imnurile unităţii naţionale*, Timişoara, 1978, Editura Facla.
Cosma, Viorel. *Ion Vidu*, Bucureşti, 1965, Editura muzicală.
Cosma, Viorel. *Muzicieni români. Lexicon*, Bucureşti, 1970, Editura muzicală.
Costa-Foru, Anca. *Repertoriul teatrului şi începuturile dramaturgiei originale.* În : *Istoria teatrului în România*, vol. I, *De la începuturi pînă la 1848*, Bucureşti, 1965, Editura Academiei.
Costin, Miron. *Opere*, Ediţie critică de P. P. Panaitescu, Bucureşti, 1958, E.S.P.L.A.
Cucu, Gheorghe. *200 Colinde populare*, Bucureşti, 1936.
Eminescu, Mihai. *Prefaţă* la broşura *Literatura populară sau Palavre şi Anecdote* de E. Baican, Bucureşti, 1882.
Galinescu, Gavriil. *Cîntarea bisericească.* Iaşi, 1941.
Ga'inescu, Gavriil. *Muzica în Moldova*, Bucureşti, Institutul de arte grafice „Marvan", f.a.
Ghenea, Cristian. *Din trecutul culturii muzicale româneşti*, Bucureşti, 1965, Editura muzicală.
Ghica, Ion. *Scrisori către Vasile Alecsandri*, Bucureşti, 1967, E.P.L.
Ghircoiaşiu, Romeo. *Contribuţii la istoria muzicii româneşti*, Bucureşti, 1963, Editura muzicală.
Hasdeu, B. P. *Extracte din cronica polonă-lituană a lui Matei Strykovski.* În : *Archiva istorică a României*, t. III, Bucureşti, 1865, Imprimeria Statului.
Iorga, Nicolae. *Istoria literaturii româneşti din veacul al XIX-lea de la 1821, în legătură cu dezvoltarea culturală a neamului, epoca lui M. Kogălniceanu (1840—1848)*, Bucureşti, 1908, Editura Minerva.
Iorga, Nicolae. *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea*, vol. II, Bucureşti, 1901, Institutul de arte grafice şi editură „Minerva".
Iorga, Nicolae. *Istoria lui Ştefan cel Mare*, Bucureşti, 1978, Editura Minerva.
Iorga, Nicolae. *Istoria literaturii române*, vol. I, Ediţia a II-a, Bucureşti, 1925.
Kirileanu, Simion T. *Ştefan Vodă cel Mare şi Sfînt.* Istorisiri şi cîntece populare strînse la un loc de..., Ediţia III, 1924.
Marmeliuc, Dimitrie. *Figuri istorice româneşti în cîntecul poporal al românilor. Extras din Analele Academiei Române*, Seria II, Tom XXXVII, Memoriile Secţiunii literare, 1915.
Massoff, Ioan. *Teatrul românesc.* Privire istorică, vol. I, Bucureşti, 1961, E.P.L.
Merişescu, Gheorghe. *Iacob Mureşianu*, Bucureşti, 1966, Editura muzicală.
Nicolescu, Vasile. *Manuscrisul Ucenescu. Cânturi*, Bucureşti, 1979, Editura muzicală.

Scanned with OKEN Scanner

Oană-Pop, Rodica. *Alexandru Flechtenmacher.* Viața în imagini, București, 1964, Editura muzicală.

Onciul, George. *Fr. I. Sulzer Despre muzica noastră. În anul 1781.* Extras din vol. omagial închinat lui Ion I. Nistor, Cernăuți, Institutul de arte grafice și edituri „Glasul Bucovinei", 1937.

Pann, Anton. *Cîntece de lume.* Transcrise din psaltică în notația modernă, cu un studiu introductiv de Gheorghe Ciobanu, București, 1955, E.S.P.L.A.

Pann, Anton. *Spitalul amorului,* br. I, 1850.

Panțiru, Grigore. *Școala muzicală de la Putna.* În : *Studii de muzicologie,* vol. VI, București, 1970, Editura muzicală.

Pava, Radu. *Cartea de cîntece a lui Eustatie de la Putna.* În : *Studii și cercetări de istorie medie,* vol. II, 1962.

Papadima, Ovidiu, Mușlea, Ion, Comișel, Emilia. *Lirica.* În : *Istoria literaturii române,* vol. I, București, 1964, Editura Academiei R.P.R.

Pîrvescu, Pompiliu. *Hora din Cartal.* Cu arii notate de C. M. Cordoneanu, București, 1908 (Academia Română. „Din Viața Poporului Român". Culegeri și studii).

Popovici, Doru. *Muzica corală românească,* București, 1966, Editura muzicală.

Popovici, Doru. *Prezența tematicii istorice și patriotice.* În : *Studii de muzicologie,* vol. VII, București, 1971, Editura muzicală, p. 91—112.

Popa-Lisseanu, G. *Izvoarele istoriei românilor,* București, 1939, Tip. Bucovina I. E. Torouțiu, vol. XIII—XIV.

Poslușnicu, Mihail. *Istoria musicei la Români,* București, 1928, Editura Cartea românească.

Prichici, Constantin. *Haiducul Pintea Viteazul în tradiția poporului nostru.* Studii de folclor, București, 1979, Editura muzicală.

Rosetti, C. A. *Scrieri din junețe și exilu,* t. I, București, 1885.

Russo, Alecu. *Poezia poporală.* În : *Scrieri alese,* București, 1965, E.S.P.L.A.

Stihi-Boos, Constantin. *Muzica românească cu program în secolul al XIX-lea. Considerații preliminare. În : Studii și cercetări de istoria artei,* Seria Teatru-Muzică-Cinematografie, Tom. VII, nr. 1, București, 1970.

Stoianov, Carmen-Antoaneta. *George Stephănescu,* București, 1981, Editura muzicală.

Școala muzicală de la Putna, Manuscrisul nr. 56/544/576 I de la Mănăstirea Putna, „Antologhion", Ediție îngrijită prefațată și adnotată de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu și Titus Moisescu. Seria *Izvoare ale muzicii românești,* vol. III, București, 1980, Editura muzicală.

Școala muzicală de la Putna, Manuscrisul nr. I-26/Iași, „Antologhion" din Biblioteca centrală universitară „Mihai Eminescu" — Iași. Ediție îngrijită, prefațată și adnotată de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu și Titus Moisescu. Seria *Izvoare ale muzicii românești,* vol. IV, București, 1981, Editura muzicală.

Ștefănescu, Mircea M. *Cîntecul revoluționar și patriotic românesc,* București, 1974, Editura muzicală.

Stephănescu, Gabriel. *George Stephănescu.* Viața în imagini, București, 1962, Editura muzicală.

Tomescu, Vasile. *Istoria patriei, izvor de inspirație în muzica noastră contemporană.* În : *Studii de muzicologie,* vol. X, București, 1974, Editura muzicală.

Scanned with OKEN Scanner

Tomescu, Vasile. *Paul Constantinescu,* Bucureşti, 1967, Editura muzicală.
Ureche, Grigore. *Letopiseţul Ţării Moldovei,* Ediţie îngrijită de P. P. Panaitescu, Bucureşti, 1955, E.S.P.L.A.
Vancea, Zeno. *Creaţia muzicală românească Sec. XIX—XX,* vol. I, II, Bucureşti, 1968, 1978, Editura muzicală.
Vechi cîntece de viteji, Culegere alcătuită sub îngrijirea Institutului de Folclor, Bucureşti, 1956, E.S.P.L.A.
Vianu, Tudor. *Ştefan cel Mare în literatură.* În : *Studii de literatură română,* Bucureşti, 1965, Editura Didactică şi Pedagogică.
Voileanu, Mateiu. *25 de ani din viaţa „Reuniunii române de muzică" din Sibiu,* Tiparul tipografiei arhidiecezane, 1905.
Vorobchievici, I. *Manual de armonie universalae,* Cernăuţi, 1889.
Weinberg Dr. I. *Momente şi figuri din trecutul muzicii româneşti,* Bucureşti, Editura muzicală, 1967.
Willer, Iosif. *Contribuţii la istoria vieţii muzicale a oraşului Lugoj,* În : *Studii muzicologice,* vol. II, Bucureşti, 1956, Uniunea compozitorilor.
Zamfir, Constantin. *George Dima, muzician şi om de cultură,* Bucureşti, 1974, Editura muzicală.

PARTITURI MUZICALE

Berdescu, Alexandru. *Melodii române.* Scrise pentru prima oară în toată originalitatea şi caracterul lor naţional astfel cum le ezecutează lăutarii români Pentru pianoforte de..., Dedicat Naţiunii Române, Caiete 1—9, Bucarest, 1860—1862.
Botez, Marcel. *Cîntece şi semne muzicale.* Carte pentru clasa a III-a tuturor şcoalelor de grad secundar, Craiova, Editura Scrisul Românesc, (1932).
Breazul, George şi Saxu, Nicolae. *Cîntece româneşti pentru şcoala primară,* Bucureşti, 1943.
Brăiloiu, Const. şi Popovici, V. *Coruri şi cîntece* pentru tineretul şcolar, extraşcolar şi premilitar, Bucureşti, 1943.
Breazul, George şi Saxu, Nicolae. *Carte de cîntece pentru copii,* clasele I—IV, Craiova.
Bratu, Teodor. *Stejarul din Borzeşti.* Dramă muzicală în 4 tablouri după o legendă istorică populară, Libretul de compozitor, Bucureşti, 1978, Editura muzicală.
Chirescu, Ioan D. *Coruri de compozitori români înaintaşi,* Transcripţie pentru 2 şi 3 voci egale de..., Bucureşti, 1963, Editura muzicală.
Cojocaru, Gheorghe. *Uniţi pe veci sub tricolor.* Cîntece şi coruri, Botoşani, 1980, C.I.C.P.M.A.M.
Costescu, Ioan. *Cântecul lui Ştefan Vodă.* Marş pentru trei voci egale bărbăteşti cu acompaniament de pian. În : *Piese corale...,* vol. al II-lea..., Bucureşti, 1905.
Demetrescu, Oprea. *Imnuri şi cîntece religioase, morale, patriotice, eroice, naţionale, istorice şi populare.* Compuse de mai mulţi autori. Adunate, unele corigiate de..., Râmniculu-Vâlcei, 1874.
Deprosse, A. *Vingt un Airs et Danses nationaux roumains. 21 Rumänische National (Tänze und Lieder)* für das Pianoforte, Hamburg, Fritz Schuberth, (f.a.).

Scanned with OKEN Scanner

Dima, George. *Cîntece şi balade pentru o voce şi pian, cu text român şi german,* Bucureşti, Editura Jean Feder.

Dima, George. *Opere alese,* Ediţie critică de Viorel Cosma, Bucureşti, 1958, Editura de stat didactică şi pedagogică.

Dinicu, Gh. A. *Florile cîmpului.* Potpourri naţional, Bucureşti, Const. Gebauer.

Ehrlich (Henri). *Airs nationaux roumains,* transcrits pour piano par... Vienne, (1850).

Enescu, George. *Rapsodia Română,* Op. 11, nr. 2, Bucureşti, 1958, E.S.P.L.A.

Flechtenmacher, Al. *Mutter Stefan's des Grosses.* Mama lui Ştefan cel Mare. Gedicht von Dimitrie Bolintineanu (Deutsch von A. Stern) Für eine Singstimme mit Begleitung des Piano-Forte, Bukarest.

Ionescu, Const. A. *Cîntece pentru tineret.* Coruri mixte. Colecţie îngrijită de..., Bucureşti, 1972, Editura muzicală.

Miculi, Carol. *Douze airs nationaux roumains* (Ballades, chants des bergers, airs de danse etc.), recueilles et transcrits pour le Piano, Caiet I—IV, (1854).

Musicescu, Gavriil. *Cântecul lui Ştefan Vodă* pentru cor mixt cu acompaniament de pian Poezie populară, Musica de..., Jasi, Ed. J. Hirsch et H. Finke.

Musicescu, Gavriil. *Opere alese,* ediţie îngrijită de George Breazul, Bucureşti, 1958, Editura muzicală.

Popovici, Timotei. *Cîntece naţionale* pentru două voci egale publicate de Resortul de organizare al Consiliului dirigent român..., Sibiu, 1919.

Popovici, Timotei. *Carte de cîntece.* Partea I. Cîntece în 1, 2 şi 3 voci egale, pentru azilele de copii, şcoalele primare şi cursul inferior al şcoalelor secundare..., Sibiu, (1934).

Porumbescu, Ciprian. Opere alese. ediţie critică de Viorel Cosma, Bucureşti, 1958, Editura de stat didactică şi pedagogică.

Severeanu, N. şi **Severeanu, Maria.** *Lectură muzicală* (Solfegii). Curs complet pentru uzul şcoalelor secundare în genere. Partea I, Ediţia IV, Bucureşti, 1913.

Stern, Leopold. *Zina Carpaţilor,* colecţie de dansuri naţionale, Caietul VI, vioară şi pian, Bucureşti, 1897, Ed. Leopold Stern.

Stupcanu, T. V. *Colecţie de cînturi şcolare, religioase, patriotice şi naţionale,* pentru 1 şi 2 voci egale, Culese, întocmite şi aranjate de..., Hamburg, (1903).

Teodorescu, Teodor. *30 Coruri pentru 3 voci egale,* Iaşi, Magasinul Conservatorului.

Vidu, Ion. *Haideţi fraţi,* cor bărbătesc, Caransebeş, 1903, Tip. diecezană.

Vidu, Ion. *Patru coruri,* coruri bărbăteşti, Arad, 1910, Tip. diecezană.

Vidu, Ion. *12 coruri,* Craiova, 1930, Editura Scrisul românesc.

Voevidca, Al. *Manual metodic pentru predarea cîntului în şcolile primare,* Partea I, Bucureşti, 1923, Editura Cartea Românească.

Vorobchievici, I. *Colecţiune de cîntece pentru şcoalele poporale,* Viena, 1889.

Vulpian, D. *Musica populară „Balade, Colinde, Doine, Idyle",* voce şi pian, Editura culegătorului, 1885.

Wachmann, Johann Andreas. *L'Echo de la Valachie* Chansons populaires Roumains transcrits pour le Piano seul..., Wien, (1852).

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CRISTINA BOHACIU-SÂRBU

Richard Wagner
în cultura românească

Anul 1983 marchează pentru întreaga mișcare muzicală internațională data unui eveniment deosebit de important : Centenarul RICHARD WAGNER. Au trecut 100 de ani de cînd Maestrul de la Bayreuth și-a împlinit moștenirea pe care dorea să o lase urmașilor săi. Evenimentul are drept consecințe inerente necesitatea unor bilanțuri artistice din care să rezulte cum a fost valorificată această moștenire, cum au înțeles compozitorii să-i preia și să-i continue ideile, cum au înțeles artiștii cîntăreți sau dirijori să interpreteze minunata muzică a creatorului german pe cele mai mari scene ale lumii și cum a reușit marele public de operă să-l înțeleagă, să-l aprecieze și să-l iubească pe Richard Wagner. În cazul unor personalități de atari dimensiuni este deosebit de interesant a urmări reacția popoarelor de o altă limbă și cultură, modul în care acestea au preluat inovațiile artistice complexe ale Maestrului, cum au înțeles să și le însușească și, după ce le-au filtrat prin personalitatea proprie, cum aduc astăzi o substanțială contribuție, atît la descifrarea în amănunt a lucrărilor ,cît și la mersul mai departe al propriei istorii muzicale, dincolo de crucialul moment numit RICHARD WAGNER.

Convinși de necesitatea și importanța unei acțiuni de o astfel de factură — nimeni n-a scăpat de fascinația „wagnerismului", însă important este *cum* s-au comportat, atît creatorii, cît și publicul, în confruntarea cu gigantul — am început și dus la un prim sfîrșit cercetarea principalelor documente de arhivă ce atestă, în timp, primele interpretări ale muzicii compozitorului german pe pămîntul românesc, ecourile începutului, apoi amploarea la care a ajuns, la un anumit moment istoric, „wagnerismul" în rîndurile executanților și ale ascultătorilor din țara noastră, pasiunea și măiestria cu care mari muzicieni români — compozitori, dirijori, cîntăreți — au interpretat operele wagneriene și chiar perspicacitatea cu care renumiți oameni de cultură români, îndrăgostiți de arta sunetelor, au reușit să pătrundă esența acestei arte, să-l înțeleagă pe compozitor acceptîndu-i noutatea creației și recunoscîndu-i fără nici o rezervă valoarea, uneori înaintea unor reputați critici de specialitate germani sau francezi.

Prezentul studiu încearcă să sintetizeze o parte din rezultatele acestei ample cercetări întreprinse pe parcursul a zece ani (1873—1983). Multe dintre datele obținute vor trebui omise în favoarea stabilirii unor jaloane orientative, a unor esențiale puncte de reper. Vom cuprinde deci în următoarele pagini o succintă prezentare a celor mai importante date legate de interpretarea muzicii lui Richard Wagner pe sce-

Scanned with OKEN Scanner

nele românești de operă și concert ca și a marilor personalități de limbă română, care, prin activitatea lor, au contribuit masiv la răspîndirea creației compozitorului german, atît în centrele muzicale ale țării noastre, cît și pe scenele Europei sau Americii.

Datorită unor dificile condiții istorice, viața muzicală românească s-a dezvoltat destul de tîrziu — ne referim la o activitate muzicală susținută, bine organizată, cu manifestări numeroase și de calitate. Începutul l-au făcut asociațiile de muzicieni amatori din Brașov, Sibiu, Cluj, Timișoara, București etc. Incitați de exemplul trupelor străine de operă și de marile personalități artistice din a doua jumătate a secolului al XIX-lea care, în peregrinările lor prin orașele Europei, nu ne-au ocolit (virtuozi ca Franz Liszt, Eugen Ysaye etc.) muzicienii amatori români, iar alături de ei și cei germani sau maghiari, au încercat să alcătuiască formații instrumentale camerale, apoi orchestre, coruri, chiar mici ansambluri de teatru și operă ce delectau publicul cu savuroase operete și vodeviluri, pentru ca, în scurt timp, să capete curajul de a aborda chiar și opere.

În cartea sa *Brașovul de altă dată* [1] Sextil Pușcariu ne oferă o edificatoare descriere a condițiilor în care aceste trupe de teatru sau operă activau la sfîrșitul secolului al XIX-lea : „Reprezentațiile acestea însemnau adevărate acrobații de regie pe scena cea minusculă a teatrului brașovean, fără lumină electrică și cu un cor de șase pînă la 10 bărbați și tot atîtea femei [...] Decorurile erau totdeauna aceleași și aceiași coriști în care brașovenii recunoșteau pe cutare croitoreasă sau pe cutare calfă de șelar.“ Și totuși, chiar și în aceste condiții dificile, entuziasmul și dragostea față de arta sunetelor au reușit să facă adevărate minuni. Desigur, repertoriul de operă abordat era cel italian. Donizetti, Bellini, Rossini și mai ales Verdi erau pe buzele și în sufletele tuturor. Era de așteptat ca în cultura noastră muzicală, de puternică tentă latină, muzica germanului Richard Wagner să pătrundă cu greu. Greu a fost doar începutul, pentru ca, în scurtă vreme, Maestrul să devină unul dintre cei mai cîntați compozitori și unul dintre creatorii cei mai îndrăgiți de către publicul românesc, iar operele sale să fie interpretate cu bucurie și deosebită măiestrie de către cei mai valoroși artiști ai noștri : George Enescu, Dimitrie Popovici-Bayreuth, Gheorghe Dima, Eduard Wachmann, George Georgescu, Ionel Perlea... și mulți, foarte mulți alții.

Am afirmat-o deja, începutul a fost greu, dar puternic determinat de condiții obiective. Lipseau forțele profesioniste necesare interpretării unor lucrări ce-și propuneau a revoluționa în întregime tiparul — atît muzical cît și scenic — obișnuitelor creații de operă. Istoria muzicii a consemnat numeroase greutăți și chiar eșecuri răsunătoare pe care renumite și de tradiție ansambluri muzicale germane le-au cunoscut în încercările lor de a monta „opera de artă a viitorului“ imaginată de către Richard Wagner. Pe pămîntul românesc, la sfîrșitul secolului al XIX-lea, în afara orchestrelor de amatori alcătuite în cadrul asociațiilor muzicale din diferite orașe ale țării, exista doar o singură formație simfonică profesionistă, înființată abia la 29 aprilie 1868 de

[1] Pușcariu, Sextyl. *Brașovul de altă dată*, Cluj, 1977, Edit. Dacia.

Scanned with OKEN Scanner

către Eduard Wachmann, sub denumirea Societatea Filarmonică Română, care își va susține concertul inaugural la 15 decembrie 1868. Exista o trupă română de operă în cadrul Teatrului Național din București, dar activitatea sa era puternic subminată de către trupa italiană de operă din oraș, și asta pînă în 1921, cînd ia ființă Opera Română, ca instituție de sine stătătoare. Repertoriul wagnerian era, în aceste condiții, aproape imposibil de abordat ! Și totuși... Au existat dirijori și cîntăreți entuziaști care și-au legat numele de epoca de pionierat a vieții muzicale românești — Pihler Felix și Farkas Ödön, de Cluj, Rudolf Lassel și Paul Richter, de Brașov, Gheorghe Dima și Dimitrie Popovici-Bayreuth de Brașov, Sibiu, Cluj și alte multe centre culturale românești, George Enescu, de întreaga viață artistică a țării etc. — și care, bazîndu-se pe forțe locale, au reușit, în majoritatea cazurilor, să organizeze adevărate stagiuni muzicale, la început de recitaluri vocal-instrumentale, apoi de concerte simfonice și, mai trîziu, chiar de operă. În programele acestor manifestări, Richard Wagner își va găsi — sub cele mai diverse forme : transcripții realizate de Franz Liszt pentru pian, parafraze după opere pentru diverse instrumente. adaptarea partiturilor originale la formulele instrumentale disponibile etc. — loc privilegiat, devenind într-un timp record centrul atenției serilor de concert.

Cercetările noastre de pînă acum atestă drept data *primei* audiții wagneriene pe o scenă românească începutul anului 1859 cînd, la Cluj, în cadrul unui recital al societății „A kolozvári házi zenekör" (Societatea clujeană de muzică de cameră), o formație instrumentală mică a interpretat uvertura la TANNHÄUSER [2]. Remarcabil este faptul că ne aflam *în timpul vieții compozitorului,* cu doi ani înainte de premiera pariziană a operei (1861) care a cunoscut o răsunătoare cădere. Dată fiind atmosfera din cadrul societății clujene și libertatea de a-și alege repertoriul, îndrăznim să credem că pagina wagneriană nu a avut parte de fluierăturile cu care a fost primită în capitala Franței. Din păcate, amănunte asupra reacției publicului din sala de concert nu ni s-au păstrat. Mențiunea „formație instrumentală mică" ne determină să apreciem că este vorba de o transcripție și nu de prezentarea partiturii originale. Dar, oricum, Richard Wagner și-a făcut intrarea pe scenele noastre la o dată care ne face cinste.

Ecourile scandalului din jurul creației compozitorului german au ajuns și pînă la noi. Tot orașul Cluj se impune atenției prin montarea pe scena Teatrului său Maghiar (7 martie 1863) a parodiei TANNHÄUSER — „clauneria viitorului", pe muzica lui Carl Bruder. Una dintre cele mai frumoase creații wagneriene a fost prezentată prima oară publicului românesc ca o caricatură a unui original care, se presupune, nu merită a fi tratat altfel. Evenimentul a avut, desigur, urmări nefaste dar, numai în ce privește montările integrale. De-abia la 2 ianuarie 1913 are loc, pe scena aceluiași Teatru Maghiar din Cluj, premiera unei alte opere wagneriene, de astă dată în variantă originală, OLAN-

---

[2] Bibliografia consultată pentru datele vieții muzicale clujene : Lakatos, Istvan. *A kolozvári házi zenekör, 1841—1870,* în vol. *Zenetudomány írások,* București, 1977, Edit. Kriterion, Lakatos, Istvan. *A kolozvári zene tarsaság, 1887—1918,* în vol. *Zenetudomány írások,* București, 1980, Edit. Kriterion.

Scanned with OKEN Scanner

DEZUL ZBURĂTOR. În schimb, în perioada dintre cele două date consemnate, nenumărate au fost recitalurile în care, și cîntăreți talentați, de pe meleagurile noastre sau de dincolo de hotare, au interpretat, în diferite variante, muzica Maestrului german. Iată doar cîteva exemple :

— 26 ianuarie 1868, concert simfonic al societății muzicale maghiare din Cluj. Sub bagheta lui Pihler Felix se interpretează uvertura la OLANDEZUL ZBURĂTOR și „Cîntecul fusului" din aceeași operă. La scurtă vreme, va fi programat un al doilea concert simfonic. Prima parte a programului se schimbă, dar cele două pagini wagneriene vor fi reluate integral. Amănuntul este semnificativ.
— 3 aprilie 1886, orchestra Conservatorului din Cluj execută, sub bagheta lui Farkas Ödön, uvertura FAUST.
— 20 februarie 1908, are loc recitalul celebrului violonist Eugen Ysaye. În program figurează și o parafrază după PARSIFAL.
— 11 aprilie 1910, recitalul cîntăreței Ellen Larsen din Danemarca. În program : Visul Elsei din LOHENGRIN.
— 2 martie 1913, preludiul la LOHENGRIN interpretat de membrii societății muzicale din oraș, într-o versiune pentru patru viori.

La Brașov și Sibiu, societățile muzicale de limbă română și germană fac cunoscute publicului lor numeroase pagini wagneriene. „Männergesang-Verein Kronstadt", în cadrul căreia au activat Rudolf Lassel și Paul Richter, se remarcă în mod deosebit. Edificatoare, pentru pasiunea pe care Paul Richter o nutrea față de creația wagneriană, este lista partiturilor aflate în biblioteca personală a muzicianului :

— extrase de pian pentru RIENZI, PARSIFAL și TANNHÄUSER.
— partitură de fanfară : o fantezie după LOHENGRIN.
— partituri și materiale de orchestră pentru uvertura TANNHÄUSER, idila SIEGFRIED, preludiul la PARSIFAL și o fantezie după WALKYRIA.

În interpretarea orchestrei societății muzicale amintite s-au putut asculta la Brașov neașteptat de multe pagini wagneriene. Iată o listă ce cuprinde titlul lucrării și prezumtiva dată a primei audiții brașovene :

— uvertura la LOHENGRIN, 1878.
— uvertura la TANNHÄUSER, 1879.
— preludiul la PARSIFAL, 1884 (doar la doi ani distanță de prima audiție mondială a lucrării !).
— uvertura la OLANDEZUL ZBURĂTOR, 1902.
— uvertura FAUST, 1902.
— uvertura la MAEȘTRII CÎNTĂREȚI DIN NÜRNBERG, 1910.
— idila SIEGFRIED, 1920.

Bilanțul este impresionant, avînd în vedere că discutăm activitatea unei societăți muzicale de amatori.

În aceeași perioadă, la Sibiu, „Musikverein-Hermanya" și „Männergesang-Verein" — tot societăți de amatori, cu profil muzical — des-

Scanned with OKEN Scanner

fășoară o activitate la fel de susținută. Încă din timpul vieții compozitorului german se pot asculta și la Sibiu fragmente din operele sale :

— la 22 noiembrie 1878, „Braut-lied" din LOHENGRIN.
— la 20 februarie 1883 „Recitativ și arie" din OLANDEZUL ZBURĂTOR.
— 15 decembrie 1883, orchestra de la „Männergesang-Verein" prezintă în concert uvertura la TANNHÄUSER.

Se va forma astfel, un început de tradiție. Ulterior, în repertoriul curent al formației, vor intra și o fantezie după LOHENGRIN, (1887), *Simfonia în Do* și uvertura RIENZI (1888) și uvertura la MAEȘTRI CÎNTĂREȚI (1911).

Masive sînt achizițiile de note pe care bibliotecile sibiene le fac. Încă din 1884 exista în oraș un extras integral de pian după PARSIFAL. Ne aflăm la doar un an după premiera mondială a operei ! În 1895 se achiziționează toate cele patru părți ale RING-ului (tot extras de pian), iar în 1899, partitura de voce, cu acompaniament de pian, pentru cele Cinci lieduri pe versuri de Mathilde Wesendonck. În 1901 se cumpără întreg materialul de orchestră necesar montării operelor WALKYRIA și PARSIFAL, iar în 1902, întreg materialul de orchestră al RING-ului. Sîntem convinși că, la răscrucea secolelor XIX și XX, bibliotecile sibiene s-au numărat printre cele mai bogate, în partituri wagneriene, din țară. Anul 1903 întregește lista prin cumpărarea materialului de orchestră pentru uvertura FAUST, și al extrasului integral de pian pentru LOHENGRIN. Desigur, aceste materiale, nu au fost, toate, folosite. Deosebit de important, pentru noi, este, în schimb, faptul că partiturile wagneriene au stat mereu la dispoziția celor dornici să le consulte, fie în vederea interpretării lor, fie pentru cercetarea de specialitate, fie din pură curiozitate și interes de amator.

Alături de societățile germane sau maghiare, și societățile muzicale românești au contribuit, prin activitatea lor, la răspîndirea creației wagneriene pe teritoriul țării noastre. De activitatea „Reuniunii de gimnastică și cîntări" din Brașov se leagă numele unor proeminente personalități ale vieții muzicale românești. Ne referim, în primul rînd, la soții Gheorghe și Maria Dima și, alături de ei, la celebrul bariton Dimitrie Popovici-Bayreuth. Cei trei muzicieni au fost puternic legați de pasiunea comună pentru muzica lui Richard Wagner. „Wagner mă interesează mai mult decît orice pe lume !" — îi scrie Dimitrie Popovici lui Gheorghe Dima în februarie 1888 [3]. Într-o altă scrisoare, adresată tot lui Dima, datată Stuttgart, 20 ianuarie 1897, cîntărețul român nota : „Șirul de opere pe care le-am propus, cu OLANDEZUL ZBURĂTOR, O NOAPTE ÎN GRANADA, RIGOLETTO etc., am înțeles studierea lor succesivă și așa încît să ne putem produce oriunde, fie în Sibiu, Brașov, fie în București, Iași. Dacă, deocamdată, ne-am putea produce cu HANS HEILIG și O NOAPTE ÎN GRANADA încă ar fi bine. OLANDEZUL ar fi fost încă mai impozant însă e legat de o mulțime de greu-

[3] Sbârcea, George. *Dimitrie Popovici-Bayreuth*, București, 1964, Edit. muzicală, p. 80.

tăți scenice și muzicale, deci nu l-am putea da decît fragmentar, poate, dar corul din actul al II-lea nu mă îndoiesc că ar fi splendid. Spune-mi, de vreo Sentă ai dispune la întîmplare ?" [4] Iată cum, după ce în 1894 Dimitrie Popovici cîntase cu mare succes pe scena Operei din Bayreuth rolurile Telramund din LOHENGRIN și Klingsor din PARSIFAL, acum, artistul român este preocupat să monteze Wagner și pe o scenă din țara sa. Din cele plănuite, Dima a realizat doar ceea ce condițiile obiective i-au permis. Astfel, montarea lucrării O NOAPTE ÎN GRANADA de Kreutzer (premiera la 11 aprilie 1900) marchează momentul uneia dintre primele reprezentații lirice cîntate în limba română, la Brașov, de către cîntăreți autohtoni. Dacă ne gîndim că în locul acestei piese ar fi putut fi OLANDEZUL wagnerian, așa cum s-a preconizat...

Obiectiv, deci, un spectacol wagnerian integral nu putea fi realizat la acea dată, la Brașov. Dar cei doi sinceri și pasionați admiratori ai creației Maestrului de la Bayreuth au reușit prin alte mijloace să impună atenției publicului creația compozitorului preferat. În 1883, ca invitat în cadrul recitalului Berthei Riesenberger (11 mai), Dima cîntă Balada Olandezului și, împreună cu cîntăreața, încă un duet din OLANDEZUL ZBURĂTOR. Cu fiecare ocazie, atît Gheorghe Dima cît și Dimitrie Popovici-Bayreuth vor include în programele lor de recital cîte o arie wagneriană. Maria Dima se va dovedi, nu numai o muziciană de calitate, pianistă de talent, ci și o traducătoare inspirată. Prima versiune românească a libretului WALKYRIEI îi aparține. Iată un fragment edificator pentru calitatea acestei traduceri :

„Ne luaseră-n goană prin văi, ceata de hoți îndîrjiți
La mulți strivit-am ghiarele slute...
Goniți prin păduri noi am zburat ca pleava-n vîrtej de vînt
De tata atunci rătăcit m-am pierdut
Departe de el... nici o urmă
Decît blana ruptă în crîng găsii.
Din pădure am ieșit, mi-era dor de lume, de oameni
Cu dor căutam, ce mult doream
Dar dacă găseam ce-atîta voiam
vecinic urgisit eu eram...
Blestem mi-a fost scris, sfat bun dacă dam
le părea lor greșit.
Ce rău făcut credeam, altora le părea bun.
De sfadă dam oriunde eram
crunt soarta mă urmărea...
Vream bucurie, jale-aduceam
De aceea mă chiamă Wehwalt
căci numai vaet stîrnesc..."

Numeroase recitaluri susținute de soții Dima împreună cu Dimitrie Popovici-Bayreuth au avut loc la Brașov, Arad, Sibiu, Timișoara, Lugoj, Caransebeș, Oravița, Reșița, Panciova, Orăștie, Oradea... Paginile wagneriene erau nelipsite din programele lor. Cei doi mari muzi-

[4] Idem, ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

cieni români, Gheorghe Dima și Dimitrie Popovici-Bayreuth, ajunseseră să simtă și să gîndească la fel, uniți de pasiunea comună pentru muzica lui Richard Wagner. La 24 august 1898, celebrul bariton scrie din nou prietenului său : „Se înțelege că Wagner a grăit în operele lui nu cu ființele de toate zilele, dar cu capetele și sufletele alese. Dar, destul cu această încîntare ! Și apoi, eu îți spun tocmai ție, lucruri pe care le-ai simțit înaintea mea. Nici nu e de mirare cînd inima mi se deschide cînd vorbesc cu tine !“ [5]

O activitate susținută, organizată, pentru impunerea muzicii wagneriene atenției publicului românesc, a desfășurat, la București, prin intermediul orchestrei sale, și Eduard Wachmann. Am avea nevoie de zeci de pagini pentru a detalia activitatea sa în această direcție. Dar, așa cum ne-am propus, ne limităm a consemna doar cîteva date esențiale.

În 1884, ia ființă la București, sub conducerea lui Eduard Wachmann, o filială românească a internaționalei WAGNER-Verein. Membrii acestei filiale vor activa pînă în 1898, contribuind la popularizarea lucrărilor Maestrului în rîndurile publicului românesc.

La 2 aprilie 1874 același Eduard Wachmann îndrăznește să includă în repertoriul foarte tinerei sale orchestre (înființată în 1868) uvertura la TANNHÄUSER. Cercetările de pînă acum, vizînd repertoriul orchestrei bucureștene din acea perioadă (răscrucea secolului XIX cu XX), consemnează că, pînă în 1892, Eduard Wachmann dirijase deja, în 32 de concerte, pagini wagneriene, chiar dacă Wagner „... era, uneori, la București, puțin aranjat și îmbucătit în chip nefiresc...“ [6] Iar o statistică realizată luînd ca punct de reper anul 1903 afirmă că dintre autorii celor 245 de titluri cuprinse în repertoriul orchestrei lui Eduard Wachmann, pe primul loc se află Richard Wagner, urmat de Beethoven, Mendelssohn, Mozart și Saint-Saëns [7].

La 7 martie 1904, tot Eduard Wachmann dirijează la București primul Festival WAGNER, dedicînd compozitorului german o întreagă seară de concert.

Dirijorii ce-i vor urma lui Eduard Wachmann la pupitrul Filarmonicii bucureștene vor continua tradiția wagneriană. Dimitrie Dinicu ajunge chiar să supra-încarce programele sale cu lucrări de Richard Wagner, astfel încît, un cronicar al ziarului „Flacăra“ observă referindu-se la un concert, că „Programul ar fi fost fără cusur dacă n-ar fi conținut uvertura lui Wagner (TANNHÄUSER n.n.), minunată fără îndoială dar, așa de des executată de orchestră, încît dl. Dinicu o dirijează pe dinafară !“ [8]

George Georgescu, Ionel Perlea, Alfred Alessandrescu, Ion Nonna Otescu, toți marii noștri dirijori și, mai cu seamă George Enescu, vor include consecvent, în concertele lor, fragmente orchestrale din operele

---

[5] Idem, p. 93.

[6] „Constituționalul“, București, 1899, martie 27.

[7] Constantinescu, Radu. *Wachmann — viața și opera unor muzicieni români*, București, 1975, Edit. muzicală.

[8] *Flacăra*, București, 1913, 30 noiembrie, p. 63.

Scanned with OKEN Scanner

lui Richard Wagner. În 1910, la 3 ianuarie, publicul din sala Ateneului Român, are prilejul să asculte pentru prima oară o pagină wagneriană tălmăcită sonor de către marele muzician care a fost George Enescu. Astăzi, comentînd evenimentul, ne putem forma doar o palidă imagine a interpretării pe care Enescu a realizat-o atunci în „Preludiul și Moartea Isoldei", Enescu, cel care declara sincer în clipa în care împlinea 70 de ani că „...anume cromatisme wagneriene fac parte din sistemul meu vascular încă de cînd aveam 10 ani și mai fac parte și acum..." [9] Fiecare apariție a celebrului artist român în ipostaza de interpret al creației wagneriene trebuie să fi fost o mare sărbătoare. Căci, iată ce notează criticul muzical Emanoil Ciomac, într-o cronică de concert: „E întăritoare speranța de a-l reauzi pe Enescu conducînd, căci nu numai nouă, ci chiar publicului mare care a bisat o măiastră interpretare orchestrală a lui SIEGFRIED Idille de către D-sa, îi place să-l vadă și să-l audă în această funcție și ipostază, una dintre cele mai strălucitoare ale lui" [10].

George Enescu a încercat prin activitatea sa să îmbogățească repertoriul wagnerian, trecînd dincolo de limitele simfonicului pur, și realizînd în 1915, la 14 noiembrie, în concert, actul al III-lea al operei PARSIFAL. Criticii de specialitate se întrec în aprecieri elogioase. „Enescu, potrivit tradiției, organizează un festival WAGNER care a scos în relief, mai mult decît un spectacol de operă, impunătoarea polifonie a acestei grandioase muzici. Interpretarea acestui dirijor este incomparabilă !" [11]

Din cele enunțate pînă acum reiese clar atenția pe care muzicienii timpului au acordat-o creației wagneriene și stăruințele lor de a face cunoscută publicului românesc în interpretări cît mai măiestre, dacă nu prin prezentarea integrală a operelor, cel puțin prin fragmente revelatoare, această nouă „dramă muzicală". Va sosi și vremea reprezentațiilor românești integrale. Pînă atunci, trebuie să consemnăm activitatea trupelor străine de operă, căci, prin intermediul lor, publicul nostru a cunoscut, relativ repede, frumusețile muzicii compozitorului german.

La 13 ianuarie 1866, o trupă vieneză de operă, „Königlich Freies Theater", prezintă la Timișoara un spectacol wagnerian integral cu TANNHÄUSER. Iată cronologia reprezentațiilor de operă wagneriene ce i-au urmat :

— Timișoara, 19 decembrie 1877, LOHENGRIN (trupa Wilhelm Sasse).
— Sibiu, mai 1891, TANNHÄUSER și LOHENGRIN (trupa Berger).
— Sibiu, decembrie 1891, OLANDEZUL ZBURĂTOR (trupa Berger).
— Timișoara, 1892, LOHENGRIN (trupa Raul Mano).
— București, 1893, Opera din Praga, șase seri Wagner (anunț presă).
— Sibiu, aprilie/mai 1894, LOHENGRIN și TANNHÄUSER (trupa Leo Bauer).

---

[9] *George Enescu* — Monografie, Edit. Academiei R.S.R., colectiv, p. 72.
[10] *Revista muzicală*, București, 1916, mai.
[11] *Adevărul literar și artistic*, București, 1915, 21 noiembrie.

Scanned with OKEN Scanner

— Iaşi, 1894, MAEŞTRII CÎNTĂREŢI, TANNHÄUSER, LOHENGRIN (trupa Leo Bauer).
— Bucureşti, 1894, LOHENGRIN (o trupă italiană).
— Timişoara, 17 martie 1894, OLANDEZUL ZBURĂTOR (o trupă germană).
— Sibiu, 1897, LOHENGRIN (trupa Leo Bauer).
— Bucureşti, stagiunea 1897/98, TANNHÄUSER şi LOHENGRIN (o trupă *română !*)
— Timişoara, 1898, LOHENGRIN (dirijor Bruno Walter).
— Sibiu, 1899, OLANDEZUL ZBURĂTOR (trupa Leo Bauer).
— Timişoara, 1899, OLANDEZUL ZBURĂTOR, (dirijor Bruno Walter).
— Bucureşti, 1899, LOHENGRIN (o trupă română).
— Bucureşti, 1900, TANNHÄUSER (o trupă română).
— Sibiu, 8 aprilie 1901, OLANDEZUL ZBURĂTOR (Männergesang-Verein).
— Sibiu, 1902, TANNHÄUSER şi LOHENGRIN (trupa Leo Bauer).
— Bucureşti, 1902, LOHENGRIN (o trupă română).
— Bucureşti, 1904, LOHENGRIN şi TANNHÄUSER (o trupă română).
— Sibiu, 1905, OLANDEZUL ZBURĂTOR (Männergesang-Verein).
— Sibiu, 1908, SIEGFRIED (trupa Leo Bauer).
— 1908, Sibiu, LOHENGRIN (Männergesang-Verein).
— Sibiu, 1909, LOHENGRIN şi TANNHÄUSER (Männergesang-Verein).
— Sibiu, 1910, TANNHÄUSER (trupa Leo Bauer).
— Braşov, 1910, OLANDEZUL ZBURĂTOR (Männergesang-Verein).
— Bucureşti, 1910, VASUL FANTOMĂ şi WALKYRIA (un ansamblu german).
— Sibiu, 1911, OLANDEZUL ZBURĂTOR (trupa Leo Bauer).
— Sibiu, 1912, LOHENGRIN şi OLANDEZUL ZBURĂTOR (trupa Leo Bauer).
— Braşov, 1913, TANNHÄUSER (Männergesang-Verein).
— Sibiu, 1913, TANNHÄUSER şi LOHENGRIN (Männergesang-Verein).
— Cluj, 2 ianuarie, 1913, TANNHÄUSER (Teatrul Maghiar).
— Braşov, 1920, WALKYRIA, TANNHÄUSER şi LOHENGRIN (o trupă vieneză) [12].

Prin decizia oficială nr. 3919 din 19 septembrie 1919 se hotărăşte înfiinţarea Teatrului Naţional şi a Operei Române din Cluj. La 25 mai are loc primul spectacol al instituţiei nou create cu AIDA de Verdi. Sub direcţia lui Dimitrie Popovici-Bayreuth, ca şi din iniţiativa următorilor directori ce vor lua, pe rînd, în mîinile lor, destinele Operei clujene, repertoriul va fi mereu îmbogăţit cu numeroase creaţii wagneriene. Existau şi condiţiile necesare. Prin studenţii săi, Nicu Apostolescu, Mimi Nestorescu, Lya Pop, Aca de Barbu, Gheorghe Folescu..., Dimitrie Popovici-Bayreuth a asigurat scenelor româneşti cîntăreţii capabili să facă faţă dificilelor partituri ale compozitorului german. Iată cronologia premierelor wagneriene pe scena Operei Române din Cluj :

[12] Datele sînt extrase, în majoritate, din arhiva de afişe şi programe de sală din colecţia Bibliotecii muzeului BRUCKENTAL, Sibiu.

Scanned with OKEN Scanner

— 16 martie 1921, TANNHÄUSER.
— 7 mai 1923, LOHENGRIN.
— 13 mai 1925, WALKYRIA.
— 5 octombrie 1926, VASUL FANTOMĂ.
— 1927, în lucru, PARSIFAL, dar fără finalizare.
— 24 februarie 1935, TRISTAN ȘI ISOLDA.
— 25 ianuarie, 1939, MAEȘTRII CÎNTĂREȚI DIN NÜRNBERG.

Ceea ce D. Popovici-Bayreuth a însemnat pentru Cluj și pentru tradiția wagneriană ce s-a format pe scena Operei din oraș, a însemnat pentru București și Opera Română de aici, George Enescu. După ce, de nenumărate ori, marele muzician român a dirijat de la pupitrul Filarmonicii fragmente orchestrale din operele lui Richard Wagner, după ce în 1915 reușise performanța prezentării în concert a actului III din PASSIFAL, cu ocazia acțiunilor întreprinse pentru inaugurarea Operei Române din București, George Enescu face următoarea declarație : „Opera Română ! Visul meu de atîta vreme ! O operă unde vom auzi în limba noastră, cu cîntăreții și muzicienii noștri, marile capodopere ale lui Gluck, Mozart, Beethoven, ale supraomenescului Wagner..." [13] „Visul" lui George Enescu se va împlini la 8 decembrie 1921 cînd sub bagheta sa fermecată, LOHENGRIN, opera aleasă să inaugureze prima scenă lirică românească, își va revărsa bogăția de frumuseți asupra unui public fascinat. Este supremul omagiu pe care istoria vieții muzicale a unei țări, de altă limbă decît germana, o aduce Maestrului de la Bayreuth. Prima stagiune a Operei Române din București se deschide cu LOHENGRIN-ul său. Apoi, montările wagneriene vor fi la fel de numeroase la București ca și la Cluj :

— 8 decembrie 1921, LOHENGRIN.
— 2 octombrie 1922, VASUL FANTOMĂ.
— 8 noiembrie 1923, WALKYRIA.
— 15 octombrie 1932, PARSIFAL.
— 1 februarie 1934, TRISTAN ȘI ISOLDA.
— 6 decembrie 1934, MAEȘTRII CÎNTĂREȚI DIN NÜRNBERG.

Fiecare dintre spectacolele wagneriene de pe scenele celor două Opere este pe larg comentat de către presa de specialitate, fiecare, fiind, în sine, principalul eveniment al stagiunii. Despre TANNHÄUSER-ul din 16 martie 1921 se afirmă că „...este un adevărat eroism a reprezenta această dramă la Cluj !" [14] Într-adevăr, este un act de mare curaj să pornești la atare montări în condițiile pe care Pavel Constantin — regizor și cîntăreț — le descrie într-un interviu acordat *Curentului artelor,* un an mai tîrziu : „Cauza principală este lipsa instrumentiștilor din orchestră. Neputînd acorda, la justa lor cerere de sporire a salariilor, mai mult de 15% ... opt dintre cei mai principali instrumentiști n-au mai semnat angajamentele... ...Am scris la Budapesta și am fost anunțați că ni s-au trimis acești opt instrumentiști... cari împreună cu

[13] George Enescu. Monografia citată, p. 45.
[14] *Patria,* Cluj, 1921, 20 martie.

ceilalți 48 de orchestranți vor face să avem un personal de orchestră de 56 de oameni... Greu e și cu baletul și tot din cauza banilor. Nici una din baletiste nu este retribuită cu mai mult de 800 de lei lunar. Cu sumele ce reprezintă leafa baletului Operei din București noi achităm tot personalul nostru peste 200 de persoane !" [15] Și totuși, inimosul director de scenă Pavel Constantin declară cu curaj : „Stagiunea o vom deschide cu CARMEN sau LOHENGRIN, opere pentru care am făcut pregătiri spre a fi reprezentate în condițiile cele mai ireproșabile !" Rezultatele unei munci de calitate, așa cum o preconiza Pavel Constantin, el însuși un extrem de dotat interpret wagnerian, nu au întîrziat să se arate. În 1927 se poate citi în paginile presei locale următoarea frază, extrem de interesantă pentru noi : „Azi, bogăția muzicii wagneriene, culoarea, vigoarea, înălțimea ei este cea mai aleasă desfătare a noastră !" [16] Știute fiind pretențiile unei bune montări pentru opere imaginate de către Richard Wagner, trebuie să fim cu totul convinși de resursele artistice deosebite ale tînărului colectiv al Operei clujene, care, după abia șapte ani de activitate, înscrie lucrările Maestrului de la Bayreuth printre marile și răsunătoarele sale reușite !

După cum am aflat din interviul regizorului clujean, Oprea Română din București lucra în condiții materiale net superioare Operei din provincie. LOHENGRIN-ul de început, credem a fi marcat unul dintre principalele evenimente ale instituției, iar prezența lui George Enescu la pupitru a impus, desigur, o ștachetă de calitate ce trebuia menținută la aceeași înălțime, cu orice preț. Căci, iată ce consemnează Emanoil Ciomac în cronica sa de spectacol : „Cum a fost interpretarea la noi ? De la început o spunem răspicat : mai bună decît cea obișnuită celor mai multe opere din străinătate. Fără tradiție, cu puține mijloace, s-a reușit, numai prin puterea voinței și a sufletului ei tenace și călduros, să se ajungă la acest rezultat, cu care ne putem mîndri !" [17]. Despre realizarea muzicală informează tot E. Ciomac : „Ceea ce a știut el (George Enescu n.n.) să facă din merituoasa și mica orchestră, viața și puterea pe care a știut să o insufle tuturor, stilul măreț și căldura sugestivă cu care s-a clădit întreaga operă, toate acestea sînt lucruri pe care obișnuitele cuvinte de laudă nu le pot cuprinde !" [18].

Despre a doua premieră wagneriană la București, VASUL FANTOMĂ, *Curentul artelor* informează că „...montarea, nu numai că a întrecut toate așteptările dar, putem afirma, că este cea mai frumoasă montare ce s-a realizat pînă acum pe scenele noastre !" [19].

După premiera din 1 februarie 1934 cu TRISTAN ȘI ISOLDA pe scena Operei Române din București, din nou cronicarii se consideră îndreptățiți a aprecia spectacolul drept „...cea mai valoroasă lucrare

---

[15] *Curentul artelor*, București, an I (1922), nr. 18, p. 3.
[16] *Ardealul teatral și artistic*, 1927, nr. 2.
[17] *Îndreptarea*, București, 1921, 11 decembrie.
[18] Idem.
[19] *Curentul artelor*, București, 1922, 12 octombrie.

din tot repertoriul instituției..." [20]. Am putea consemna încă multe, foarte multe extrase de presă care să ofere o imagine completă a nivelului montărilor wagneriene pe scenele românești de operă. Calitatea interpreților își spune, desigur, cuvîntul, în toate aceste reușite. Performanțele lor, din țară, dar și de pe scene străine, au creat un adevărat mit în jurul școlii muzicale românești de canto. Să consemnăm deci parte dintre răsunătoarele succese ale muzicienilor români, succese obținute ca interpreți de o deosebită valoare a dificilelor partituri wagneriene.

Dimitrie Popovici-Bayreuth este primul cîntăreț român invitat să apară într-un spectacol pe scena celebrei Festspiel-Haus din Bayreuth, în 1894. „Astăzi, pentru rolul Telramund, pentru care Wagner a regretat toată viața că nu a găsit un interpret demn, așa cum și-l închipuia el, nu este în lumea muzicală nici un artist care să se poată compara cu Popovici !" — afirma Cosima Wagner [21].Celebrul bariton român va fi invitat din nou la Bayreuth în 1899 pentru rolurile Klingsor (PARSIFAL) și Alberich (TETRALOGIE). Ca un suprem semn de prietenie și apreciere, cu ocazia revenirii în orașul compozitorului german, Dimitrie Popovici va fi găzduit de către familia Wagner în impunătoarea vilă Wahnfried, iar cu aprobarea Cosimei Wagner, cîntărețul român va începe să poarte adăugat numelui său eponimul de „Bayreuth".

În orașele americane, pe scenele marilor opere de pe continentul european — Stuttgrat, Viena, Praga, Berlin, Hamburg, Petersburg, Moscova... — Dimitrie Popovici-Bayreuth va stîrni aplauze entuziaste datorită unicelor și incomparabilelor sale întrupări ale rolurilor wagneriene. Despre cît de apreciate erau creațiile sale aflăm dintr-o altă scrisoare adresată prietenului său Gheorghe Dima. Modestele cuvinte ale cîntărețului impresionează : „De două săptămîni de cînd nu mai ies din teatru decît să mănînc și să dorm căci cîțiva colegi sînt bolnavi apoi trebuie să duc eu tot repertoriul zilelor trecute cu HOLLÄNDER, RIGOLLETTO, TANNHÄUSER, PAIAȚE, CAVALLERIA RUSTICANA etc., și ieri, sfîrșitul din MEISTERSINGERI... pe care a trebuit să-l recapitulez, doarece s-a dat întreg, fără nici o tăietură, mai ales că era și Festvorstellung. Desigur că Hans Sachs este cel mai mare rol de operă care s-a scris vreodată ; dacă-l iei de la început, fără pauze, și-l continui pînă la finit, durează un ceas și cam încă 25 de minute, fără cea mai mică întrerupere ; și-apoi, ce rol în actul al III-lea, trebuie să te ții bine ca odată cu cîntecul să nu-ți iasă și sufletul. Eu îl cînt cu multă plăcere... ...Acum cîțiva ani l-am cîntat la Praga, cu ocazia serbării celei de a 400-tea aniversări a lui Hans Sachs. Entuziasmul nemților era indescriptibil și ce ciudat mi se pare că un român întrupează acest ideal al lor !" [22]

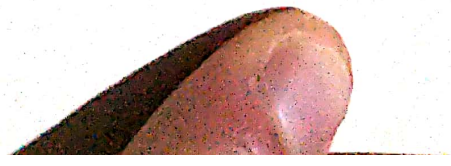
Alături de Dimitrie Popovici-Bayreuth, mulți alți cîntăreți români s-au dovedit neîntrecuți în interpretarea rolurilor wagneriene, încîntînd

---

[20] Massof, Ioan. *Teatrul românesc*, București, 1972, vol. VII, Edit. Minerva, p. 99.

[21] Sbârcea, George. *Op. cit.*

[22] Voileanu-Nicoară, Ana. *George Dima, viața și opera*, București, 1957, E.S.P.L.A.



Scanned with OKEN Scanner

publicul de pretutindeni. În 1893 Grigore Gabrielescu apare pe scena Operei din Madrid în TANNHÄUSER. În 1897, Giovanni Dimitrescu este cu entuziasm aplaudat în rolul titular din LOHENGRIN, la Santiago de Chille, pentru ca anul 1899 să-l facă celebru în Italia, unde pe scena Teatrului din Piacenza realizează o frumoasă creație vocală și actoricească în rolul lui TANNHÄUSER.

Richard Wagner nu a lipsit nici din repertoriul celebrei Hariclea Darclée. Ca și ilustrul său predecesor Dimitrie Popovici-Bayreuth, Darclée consolidează renumele școlii românești de canto realizînd la sfîrșitul secolului al XIX-lea un lung turneu în America. La Montevideo, în Uruguay, cîntă în AIDA de Verdi, în LOHENGRIN de Richard Wagner și în BOEMA de Puccini. În Europa, Hariclea Darclée va cînta la Madrid rolul Isoldei din TRISTAN ȘI ISOLDA, și pe cel al Elsei din LOHENGRIN.

În 1904, un alt interpret român are cinstea de a urca pe scena Teatrului de la Bayreuth. Este vorba de Veturia Triteanu, viitoarea minunată doamnă Veturia Goga, soția marelui nostru poet Octavian Goga, care este distribuită într-unul din rolurile de Fată-floare (alt solo) din PARSIFAI.

Jean Athanasiu, unul dintre cei mai buni cîntăreți ai noștri, debutează în primul său rol wagnerian, Amfortas (PARSIFAL), pe scena Operei din Palermo. Repertoriul său se va îmbogăți curînd cu rolurile Kurwenal (TRISTAN ȘI ISOLDA), Frederich von Telramund (LOHENGRIN) și Olandezul (OLANDEZUL ZBURĂTOR). Succesele sale sînt cu bucurie consemnate de presa din țară. Dintr-un număr al *Curentului artelor* putem afla că „Jean Athanasiu a obținut succese în TRISTAN ȘI ISOLDA de Wagner la Teatrul Costanzi. El a fost decorat de regele Italiei !“ [23].

Pe scena Teatrului din Brünn, celebrul Traian Grozăvescu va debuta în LOHENGRIN. Într-un interviu acordat unui ziar vienez, cîntărețul își manifestă puternica dorință de a-l interpreta pe Tristan. Rolul a fost studiat și învățat, dar Traian Grozăvescu nu a mai ajuns să-l cînte pe scenă spre delectarea publicului ce-l aprecia în mod deosebit. O moarte violentă a întrerupt o carieră aflată la apogeu.

Într-un turneu din 1928, Florica Cristoforeanu cîntă pe scenele americane primul său rol wagnerian. Cronicarii se întrec în elogii : „Aseară s-a deschis seria reprezentațiilor date de compania italiană Scotto, cu TRISTAN ȘI ISOLDA, rolul principal fiind cîntat de strălucita cîntăreață Florica Cristoforeanu... În operele lui Wagner, în care am auzit artiste celebre, eram obișnuiți ca protagoniștii să nu desfășoare nici un joc de scenă, părîndu-ne în tiradele lor ca niște manechinuri. Am crezut că acesta este stilul de interpretare al operelor wagneriene. Iată că Dna Cristoforeanu ne arată cum trebuie jucat un rol într-o operă wagneriană : cu nerv dramatic și cu realism. Căci nu degeaba operele marelui compozitor sînt drame muzicale. Ce a fost în

[23] *Curentul artelor*, București, an II (1923), nr. 33, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

stare să scoată Dna Cristoforeanu din rolul Isoldei ne-a uimit... Sfîrșitul spectacolului a fost un triumf pentru marea cîntăreață românca !“ [24]

Nu putem încheia lista — și așa incompletă — a marilor interpreți români wagnerieni, ce s-au remarcat pe marile scene ale lumii, fără a-i aminti și pe dirijorii George Georgescu și Ionel Perlea, și fără a mai spune un cuvînt despre marele nostru George Enescu.

Multă vreme director al Operei Române din București, George Georgescu profită din plin de noile posibilități, adăugînd repertoriului său, pe lîngă pagini wagneriene simfonice dirijate de nenumărate ori în concertele Filarmonicii, și opere integrale ale compozitorului german. „Maestrul George Georgescu, deasupra oricărei critice, și-a găsit în operă drumul cel adevărat !“ — scria cronicarul de la *Muzica* în urma premierei cu VASUL FANTOMĂ, lucrare ce „...nici în patria compozitorului n-a avut, desigur, o interpretare deasupra aceleia rămase memorabile din seara deschiderii stagiunii anul acesta !“ — continuă elogiile care, deși vizibil exagerate, informează concret asupra locului pe care montarea îl ocupă în creșterea prestigiului primei scene lirice a țării. Pentru spectacolul din seara zilei de 2 octombrie 1922 au fost solicitate cele mai mari forțe interpretative și vocale ale operei : George Folescu, pentru rolul Dalland, Vasile Rabega, pentru Erik, Grigore Teodorescu, în rolul titular, Elena Yvoni, pentru Senta și dirijorul George Georgescu la conducerea muzicală. Montarea „...e făcută cu decoruri noi... ...aparate speciale de proiecțiuni luminoase pentru nori și valuri au fost aduse de la Viena. Costumele au fost lucrate tot la Viena“ [25]. Astfel, succesul premierei a fost asigurat.

George Georgescu se pregătește cu deosebită grijă pentru fiecare spectacol pe care îl dirijează sau pe care îl are în pregătire. Înainte de premiera WALKYRIEI, presa informează cititorii că dirijorul George Georgescu „a plecat în Germania pentru a asista la spectacolul cu opera WALKYRIA de Richard Wagner, pe care o va dirija la București stagiunea viitoare“ [26]. În urma spectacolului, meritele succesului vor fi în mod egal împărțite între cîntăreții Vasile Rabega și Niculescu-Basu, și dirijorul George Georgescu „...față de talentul căruia sîntem cei dintîi a ne închina...“ [27].

Tot lui George Georgescu i se datorează și premiera operei PARSIFAL, la 15 octombrie 1932, cînd se pare că „Opera Română a realizat o montare de toată lauda și la adăpostul oricărei critici !“ [28].

Renumele măiestriei de interpret wagnerian l-a impus pe dirijorul român George Georgescu și atenției publicului de dincolo de hotarele țării. Între 17 aprilie și 21 mai 1922, orchestra Filarmonicii din București face primul său mare turneu în Grecia. La Atena, Regina Sofia îl roagă pe George Georgescu să dea și un concert de binefacere, cerîn-

---

[24] Cristoforeanu, Florica. *Amintiri din cariera mea*, București, 1964, Edit. muzicală, p. 17 și 23.

[25] *Curentul artelor*, București, an I (1922), nr. 9, p. 9.

[26] *Curierul artelor*, București, an V (1923), nr. 26—29, p. 7, Informații.

[27] Ciomac, Emanoil. *Pagini de cronică muzicală* (ediție îngrijită de Silviu Gavrilă), București, 1967, Edit. muzicală.

[28] *Adevărul literar și artistic*, București, 1932, 23 octombrie, p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

du-i să includă în program uverturile operelor TANNHÄUSER și MAEȘTRII CÎNTĂREȚI de Richard Wagner [29]. Succesul a fost deplin, dirijorul român dovedindu-se încă odată neîntrecut în tălmăcirea paginilor wagneriene.

Dirijînd opere de Wagner pe scena bucureșteană, Ionel Perlea și-a înscris numele cu litere de aur în cartea de onoare a reputatei instituții. În 1928, Ionel Perlea preia spectacolul cu VASUL FANTOMĂ, căruia îi imprimă o puternică tentă personală, imposibil de confundat. Presa comentează pe larg acest eveniment ce a avut loc în seara zilei de 16 decembrie 1928 : „Opera Română ne-a dat și ea prilejul de însufleţită mîndrie, oferindu-ne, pentru reluarea VASULUI FANTOMĂ de Richard Wagner, măiastra conducere a d-lui Ionel Perlea... ...Arta dominatoare și flexibilă a dlui Ionel Perlea, care apare la pupitru fără nici o repetiție cu ansamblurile, a fost impresionantă, cuceritoare : sub gesturile și privirea dirijorului orchestra și corurile se însufleţeau de o tăinuită emoție, relevînd sensul pasajelor cu un avînt și o omogenitate pe care le simţeai izvorîte din inspirata mînă a dirijorului. O fluidă fuziune a vocilor, a timbrelor și a ritmurilor, din care, mulţumită îndemnării dlui Ionel Perlea, irizata poezie a sonorităților wagneriene creștea ca o chemare de dincolo de zările marine, a căror transparență părea că se încarnase în melodiile personagiilor“ [30].

TRISTAN ȘI ISOLDA, această creație de maturitate a Compozitorului de la Bayreuth, era, alături de MAEȘTRII CÎNTĂREȚI DIN NÜRNBERG „...drama muzicală preferată a maestrului Ionel Perlea“ [31]. Calitatea deosebită a premierei ce are loc la 1 februarie 1934 la București este, în mare măsură, rod al muncii și al talentului dirijorului. Căci iată ce scrie cronicarul de la *Adevărul literar și artistic* : „...mulţumită talentului și perseverenței dirijorului — director Ionel Perlea, TRISTAN nu rămîne pe scena noastră o încercare vremelnică, ci intră definitiv în repertoriul permanent al Operei Române, spre cinstea instituției și a publicului bucureștean [32].

Am consemnat pînă acum premierele wagneriene ce au avut loc pe scenele celor două Opere Române din București și Cluj, pînă în momentul de radicală cotitură și preschimbare a vieții țării și poporului român marcat de marele eveniment de la 23 August 1944. În noile condiții de după eliberare, în perioada imediat următoare, de restructurare a societății românești, de refacere a vieții politice, sociale, economice, culturale, pe alte baze și după alte criterii, cu totul noi, și în viața artistică a țării noastre intervin necesare schimbări. Repertoriul începe să caute a se axa pe producții autohtone, pe nedrept ignorate pînă atunci. Descoperindu-și cultura, poporul român își descoperă, de fapt, propria ființă, spiritualitatea proprie, aparte, unică. Astfel, creațiile străine sînt nevoite a ceda locul celor românești. În întreaga sa

---

[29] Georgescu, Tutu. *George Georgescu*, Bucurtși, 1971, Edit. muzicală.

[30] Firoiu, V. *Un român și harul său — Ionel Perlea*, București, 1975, Edit. Albatros, p. 53.

[31] Idem.

[32] *Adevărul literar și artistic*, București, 1934, 11 noiembrie, p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

activitate, Eduard Wachmann nu a dirijat nici măcar o singură notă scrisă de un compozitor român. Cu totul altfel vor arăta acum programele de concert și de operă. Desigur, din repertoriul internațional vor fi păstrate capodoperele devenite patrimoniu universal, bun comun al tuturor celor dornici de frumos. Richard Wagner, cel atît de cîntat și de apreciat la noi, își va păstra locul privilegiat. Trebuie să ne amintim că, la 15 martie 1904, Eduard Wachmann scria într-o epistolă adresată lui Costică Wachmann, referindu-se la cel de-al patrulea concert simfonic al stagiunii, că a avut „... mult succes însă nici un profit, numai Festivalul WAGNER a adus un beneficiu de 276 de lei“ [33]. Un astfel de succes, o atare tradiție nu se va putea pierde. Cînd ecourile războaielor s-au stins, cînd urmele catastrofelor s-au șters și rănile s-au cicatrizat, pe afișele de concert și operă vor apare din nou lucrările compozitorului german. În fiecare an, stagiunile marilor orchestre ale țării oferă publicului posibilitatea de a-l asculta pe Richard Wagner în cele mai diverse interpretări aparținînd dirijorilor noștri contemporani. În sălile de operă răsună din nou TANNHÄUSER, LOHENGRIN sau WALKYRIA. Desigur, atît repertoriile orchestrelor simfonice, cît și cele ale Operelor sînt mult mai variate, mult mai bogate. Richard Wagner însă își găsește mereu un loc privilegiat, pe care tradiția impusă de iluștrii noștri predecesori l-a stabilit odată pentru totdeauna.

Pe lîngă manifestările muzicale propriu-zise, este deosebit de interesant a urmări, în paralel, opinii pe care mari oameni de cultură români, filosofi, esteticieni, literați, toți melomani pasionați și erudiți, cunoscători ai istoriei artei sunetelor, le-au consemnat în lucrări speciale, Jurnale sau Memorii, cursuri sau studii, cu privire la fenomenul wagnerian. Aceste opinii ne sînt deosebit de prețioase, ele consemnînd de fapt gradul de maturitate al elitei noastre intelectuale, reacția unor personalități de nivelul unui Titu Maiorescu, Tudor Vianu, George Călinescu... fiind cu totul edificatoare în acest sens. Dintru început, trebuie să stabilim o dominantă comună tuturor celor pe care îi vom cita. Poziția de apreciere valorică și de deplină acceptare a creației, obiectiv privite, este unanimă, toți plecîndu-se în fața majorelor transformări preconizate de către Richard Wagner, chiar dacă muzica Maestrului de la Bayreuth le rămîne sufletește străină, inaccesibilă. Disputat, controversat și, în final, condamnat este *modul* în care compozitorul dorește să reformeze spectacolul de operă, creația în sine, drumul ales, forma considerată greșită, în care au fost turnate idei deosebit de valoroase. În „LOHENGRIN sau Muzica viitorului“ Nicolae Filimon își manifestă sincer rezervele față de partitura lui LOHENGRIN în care „...totul este confuziune ; melodia, care este baza principală a muzicii, lipsea cu totul ; armonia cea naturală, ce satisface urechia și inima, era înlocuită prin niște tranziții și acorduri repetate de la părțile acute, medii și grave, prin care Richard Wagner pretinde a descrie lumina focului și a fulgerului, a reprezenta distincțiunea culorilor și a devina viitorul fără să observe că caută efecte noi acolo unde nu se mai găsesc decît defecte și neant. E de mirare cum a putut să ajungă la o așa de

[33] Scrisoare manuscris, Biblioteca Academiei R.S.R., Ms

Scanned with OKEN Scanner

mare excentricitate și materialism un compozitor ca Wagner carele pe lîngă talentul muzical unește și pe ce lal poeziei dramatice..." [34] Primul nostru cronicar muzical consideră cu totul greșită calea aleasă de compozitorul german pentru a-și împlini reforma, dar este convins că îi rămîn lui Richard Wagner „...încă multe merite și credem că arta muzicală și dramatică va profita mult din scrierile lui" [35].

În „Vechea tragedie franceză și muzica wagneriană" (Berlin 1861), Titu Maiorescu încearcă a găsi puncte comune între Corneille și Richard Wagner, prin faptul că amîndoi creatorii se plasează estetic prin operele lor în categoria *sublimului* și nu în cea a *frumosului,* prin ponderea excesivă după cum consideră Maiorescu, pe care elementul logic (în muzică armonia) îl ocupă în piesele de teatru, respectiv în opere, în detrimentul elementului sensibil (în muzică melodia). Cîțiva ani mai tîrziu, esteticianul român va ajunge să-i reproșeze compozitorului german și „cacofonia" muzicală, zgomotul orchestrei sale. Greșită este considerată și „...cererea lui Wagner despre unitate între muzică și poezie" căci „numai dispoziția sufletească trebuie să fie aceeași..." Titu Maiorescu rămîne definitiv închis, nereceptiv, în fața creației wagneriene. Totuși, ca om de mare cultură, esteticianul reușește a-și depăși limitele propriului „eu", sfîrșind a recunoaște că „Nu se poate nega că încercarea lui Wagner nu este numai un capriciu sau o jucărie copilărească ci, reprezintă mai mult, un moment necesar în dezvoltarea istoriei muzicale, un extrem contrariu unei alte direcții unilaterale care se caracterizează prin abundența melodiei italiene... ...Muzica lui Wagner documentează îndeosebi încercarea unei opoziții spirituale în contra unei direcții materiale ; și așa este o manifestare demnă de laudă !" [36].

Anghel Demetriescu, astăzi repus în drepturile sale de estetician prin strădaniile pe care cercetătorii noștri le-au depus în căutările lor de a reface pas cu pas devenirea culturii românești, s-a ocupat mult de interrelațiile dintre arte. Richard Wagner i-a atras astfel atenția în mod deosebit. În principalele sale studii publicate în *Literatură și artă română* („Obiectul artei în general" An I, 1897, p. 99—113, „Poetul", An I, 1897 p. 343—362, „Poezia dramatică", An II, 1898, p. 145—162, „Poezia, raporturile ei cu celelalte arte", an. II, 1898, p. 412—428, „Poezia și proza, raporturile dintre ele", An IV 1900, p. 616—626), Anghel Demetriescu face ample referiri la personalitatea și creația compozitorului german. Se pare că esteticianul român a fost prezent și la cîteva spectacole de pe scena Teatrului de la Bayreuth, căci descrierea pe care o face părților TETRALOGIEI este extrem de amănunțită. Anghel Demetriescu îl combate însă, la rîndui, pe Richard Wagner, tot în problema unirii muzicii cu poezia. Anghel Demetriescu descoperă însăși fisura creației wagneriene : „Cu toată predica sa pentru concordia artelor Wagner este și rămîne mai presus de toate un muzician... Oricare ar fi valoarea producțiunilor poetice-muzicale ale lui

---

[34] Filimon, Nicolae. *Lohengrin sau Muzica viitorului.* În : *Națională,* București, 1860, nr. 18, 5 martie.

[35] Idem.

[36] Lovinescu, Eugen. *Titu Maiorescu,* București, 1940, vol. I, p. 97—98.

Wagner, opera de artă a viitorului nu-și ține promisiunea de a pune muzica în serviciul poeziei... sau cel puțin de a le pune pe aceeași linie, ci dă celei dintîi o importanță și o dezvoltare ce lasă în umbră textul poetic" [37]. Chiar dacă Wagner greșește — după cum afirmă și Anghel Demetriescu — căutînd reunirea artelor într-un tot unitar, în care, se presupune, fiecare trebuie să piardă parte din personalitatea sa proprie, autorul este de acord că „...nu i se poate contesta (compozitorului n.n.) o mare doză de originalitate în instrumentația sa atît de caracteristică, în tratarea enarmonică a tonurilor și mai ales în chipul său cu adevărat genial de a se sluji de cele mai îndrăznețe disonanțe. Ceea ce rămîne de la dînsul este că el a omorît vechiul libretto de operă în care ariile, duetele, terzetele etc. erau aduse numai pentru succesul cîntăreților, a înzestrat pentru prima oară scena cu adevărate drame lirice și că a deschis drum altora către o artă superioară. Aceasta este, după părerea noastră, opera unui om de geniu !" [38].

Vor trata, în scrierile lor, personalitatea și creația lui Richard Wagner și marii noștri esteticieni și istorici literari Tudor Vianu și George Călinescu. Tudor Vianu a considerat oportune nenumărate trimiteri la numele compozitorului german, în însăși celebra sa ESTETICA, prima estetică pe care o consemnează istoria literaturii române. Menționăm fragmentul în care Richard Wagner este apropiat marelui nostru Mihai Eminescu : „Numai factorii extraestetici se pot însoți cu tonalități cînd plăcute, cînd dureroase — notează Tudor Vianu. Dar, uneori, plăcerea și durerea se combină într-un dozaj delicat a cărui formulă este greu de prins..." Este vorba aici de „...fenomenul dureros al lui Eminescu..." sau de „...amestecul de voluptate și meditație funebră..." din TRISTAN-ul wagnerian [39]. Deși apropierea este, oarecum formală, faptul că autorul a ales tocmai aceste două nume pentru a le alătura constituie o opțiune deliberată, deci cu semnificații aparte pentru cercetarea noastră.

Deși se declară un convins anti-wagnerian, George Călinescu sfîrșește totuși prin a se lăsa copleșit de geniul Vrăjitorului de la Bayreuth. George Călinescu îi reproșează lui Richard Wagner lipsa de expresivitate. Reproșul este extins, generalizat, vizînd, în final, întreaga artă a sunetelor. Atîta vreme cît Richard Wagner încearcă să exprime prin muzică dragostea, viața, moartea etc., George Călinescu îi va nega valoarea operelor. Călinescu afirmă că „toată lumea se plictisește la spectacolele wagneriene, nu însă la concerte, recunoscînd convins că Wagner rămîne mare ca simfonist [40]. Deci, în ipostaza de creator de muzică „pură", Richard Wagner este cu totul remarcabil. De condamnat

---

[37] Demetriescu, Anghel. *Opere*, colecția „Scriitori români uitați", Fundația pentru literatură și artă", București, 1937, ediție îngrijită de Ovidiu Papadima, p. 101.

[38] Idem, p. 191.

[39] Vianu, Tudor. *Estetica*, București, 1968, Edit. pt. lit., p. 327—328.

[40] Călinescu, George. *Richard Wagner — viața și opera*, de Emanoil Ciomac (recenzie). În : *Adevărul literar și artistic*, București, an XIV (1935), seria II, nr. 760, 30 iunie, p. 9.

Scanned with OKEN Scanner

însă sînt intenţiile lui de a uni poezia cu muzica, de a exprima prin sunete idei, fapte sentimente, între cele două arte cu totul distincte neexistînd, după Călinescu, decît „un raport figurat“ [41].

Iată cum, la internaţionala dispută wagneriană, muzicienii, literaţii, filosofii noştri au avut şi ei un cuvînt de spus, analizînd, cercetînd, luînd poziţie, apreciind sau negînd. Am văzut cum interpreţii noştri s-au remarcat în mod deosebit în roluri wagneriene, cum dirijorii noştri au dat viziuni de referinţă asupra minunatelor pagini ale compozitorului german. Mai trebuie să adăugăm un cuvînt despre George Enescu şi pasiunea sa pentru compozitorul german. După cum consemnează un program de sală ce s-a păstrat, la 14 decembrie 1949, în cadrul manifestărilor societăţii franceze „Figures de France“, George Enescu se prezintă în faţa publicului parizian în dubla ipostază de „interpret şi comentator“ al muzicii lui Bach şi Wagner [42]. Nu-i era greu artistului român să comenteze şi să interpreteze în public pagini wagneriene pe care le ştia pe dinafară, cu o perfectă stăpînire a tuturor vocilor din orchestră [43]. Avem astfel încă o dovadă că românul George Enescu se înscrie printre cei mai avizaţi exegeţi ai muzicii wagneriene.

Am adunat în prezentul studiu numeroase date menite să edifice cititorul interesat asupra legăturilor dintre viaţa muzicală românească de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi prima jumătate a secolului XX şi creaţia compozitorului german Richard Wagner. După cum am precizat şi în introducere, datele prezentate consemnează doar principalele evenimente, manifestările muzicale de maximă importanţă ce au inclus în programele lor pagini wagneriene. Acestea au fost extrem de numeroase [44], iar fenomenul „wagnerismului“ românesc a cunoscut o deosebită amploare, implicînd cele mai valoroase forţe ale istoriei muzicii româneşti. Astăzi, în anul Centenarului RICHARD WAGNER, am considerat necesară această cercetare, rezultatele sale contribuind, atît la completarea unor pagini încă albe din trecutul teatrului muzical românesc, cît şi la o mai bună şi mai completă fixare a locului pe care viaţa muzicală românească, prin specificul ei, trebuie să-l ocupe în contextul istoriei muzicii universale. Atitudinea faţă de noutatea creaţiei compozitorului de la Bayreuth este edificatoare în privinţa calităţii şi nivelului atins de cultura unui popor. Şi, sub acest aspect ,românii au dat mereu dovadă de o certă maturitate ce trebuie să-i impună atenţiei cercetătorilor. Încheiem, cu cîteva fraze extrase din studiul pe care Pompiliu Eliade îl publică în paginile *Vieţii româneşti* (An III, 1908, nr. 3, martie, p. 404—427) cu titlul RICHARD WAGNER : „S-a zis cu drept cuvînt că arta dramatică a trecut prin trei mari faze reprezentate prin trei nume : faza Sophocle, faza Shakespeare şi faza Wagner.

---

[41] Idem.

[42] Cosma, Viorel. *Enescu-azi*, Timişoara, 1981, Edit. Facla, p. 142.

[43] Idem, p. 107.

[44] La Editura muzicală se află în curs de pregătire un volum care va cuprinde în întregime cercetările noastre.

În prima fază, sufletul omenesc e cunoscut indirect, prin mărturisirile neîndestulătoare ale raţiunii sau prin mărturisirile aşa-zişilor Confidenţi şi mai puţin îndestulătoare încă.

În a doua fază, sufletul omenesc este cunoscut în manifestările lui directe : teatrul cuvîntului se preschimbă în teatrul acţiunii — nu mai e vorba de *ce zice* omul, ci de *ce face* omul.

Era rezervat artei dramatice moderne să se întrebe *ce este* omul, să facă direct cunoştinţa sufletului omenesc, a întregului suflet omenesc, conştient şi inconştient, raţionabil şi sentimental... Dar, spre a ajunge la acest rezultat, a trebuit o puternică concepţie critică să călăuzească arta, a trebuit să se împreune două arte, şi a trebuit ca geniul puternic care a ajuns la acest uimitor rezultat să se numească RICHARD WAGNER".

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CORNELIU DAN GEORGESCU

Preliminarii la o posibilă teorie asupra arhetipurilor în muzică

„Nu prea mă gîndesc la artă, tot ce doresc este să-mi lucrez personalitatea" (82, II).

(PAUL KLEE)

1. Elemente comune în muzica tuturor timpurilor.

1.1. Studiul diferitelor „limbaje muzicale" — poate în mod special al celor „tradiționale" (folclorice) — a pus în evidență din ce în ce mai clar în ultimele decenii existența unor elemente comune.

1.2. Aceste elemente pot reprezenta uneori detalii aparent lipsite de importanță (intervale, celule ritmice sau melodice, moduri de emisie vocală, tipare simple formale etc.), alteori particularități la nivelul organologiei (tipuri de instrumente, „soluții tehnice" de execuție etc.) sau a structurilor muzicale (sisteme melodice sau ritmice, principii de construcție etc.).

1.3. Fără a nega importanța noțiunii de *specific* (considerat de la nivelul individului pînă la cel al grupului etnic), ne vom concentra atenția în cele ce urmează asupra *factorilor comuni,* care depășesc — cu aparent inexplicabilă ușurință — deosebiri de limbă, rasă, tip de cultură, zonă geografică sau perioadă istorică.

1.3.1. Nici deosebirile între folclorul muzical (cu o funcționare de tip oral, anonim, colectiv etc.) și muzica așa-zis „cultă" nu mai apar astăzi, în lumina ultimelor cercetări, „ireductibile", așa cum erau apreciate acum cîteva decenii, cînd etnomuzicologia se constituia ca știință de sine stătătoare. Un avizat etnomuzicolog contemporan declară „...je ne vois pas la nécessité de distinguer les termes «musique populaire» et «musique classique» (resp. — *folk music* — musique du peuple, folklorique, jouée par des non-professionels — et *art music* — littéralement, musique d'art), si ce n'est comme étiquettes commerciales" (23, 8). „L'écriture et l'invention de la notation sont évidemment des facteurs importants, qui peuvent engendrer des structures musicales plus poussées, mais elles traduisent des différences de degré, et non la différence de nature qu'implique la distinction entre la musique clasique et musique populaire" (23, 9).

1.3.2. În general, orice mulțime de obiecte concrete, reale (în cazul nostru, obiectele sînt diferite tipuri de muzică) are o dialectică proprie a factorilor distinctivi, respectiv unificatori, amîndouă aceste dimensiuni cooperînd la definirea mulțimii considerate ; metodologic, este admisibilă (și utilă) situarea în „prim plan" a unui singur factor din cei doi menționați.

1.4. Într-un alt comentariu în același sens, etnomuzicologul citat anterior anticipează unele idei în jurul cărora se centrează demersul nostru. „La musique touche trop profondément aux sentiments humains et aux pratiques sociales, et ses structures sont trop souvent

Scanned with OKEN Scanner

engendrées par des surprenantes explosions d'activité cérébrale inconsciente pour qu'elle soit soumise à des règles arbitraire, à l'instar des règles du jeu. Bien des processus essentiels de la musique, sinon tous, peuvent se déceler dans la constitution du corps humain et dans les structures d'échanges des corps humain en société. Ainsi, toute musique est, tant structurallement que fonctionallement, de la musique populaire. Ceux qui font de la musique classique ne sont pas plus sensibles ou plus intéligents par nature que les musiciens populaires — les structures de leur musique sont simplement l'expression... des systèmes, numériquement plus importants, d'échanges des gens dans leur société, des conséquences d'une division plus large du travail et de l'accumulation d'une tradition technique" (23, 8—9).

2. Ipoteza „poligenezei", a universalității unor date fundamentale ale muzicii.

2.1. „S'agit-il là d'une synthèse, ou plutôt de la découverte d'une source commune, archétypique !" (111, 1). Depășind primele ipoteze naive referitoare la „influențe", „împrumuturi" etc. (cu toate că existența acestor procese unificatoare, uneori operînd pe arii imense, nu poate fi neglijată), explicațiile mai recente se opresc asupra posibilității „poligenezei", motivată de „factori comuni", general umani.

2.2. Sistemul melodic pentatonic (impropriu numit „gamă", „scară" etc.) constituie, fără îndoială, una din acele aparent „lente și misterioase migrații de forme" (94, 142) care au atras atenția cercetătorilor muzicii populare încă din secolul trecut. „Dès 1875, Gevaert affirmait catégoriquement : «L'existence de l'échelle pentaphone chez des peuples d'origine differente et de civilisation très inégale a déjà été signalée depuis longtemps. Mais ce qu'on ne semble pas avoir remarqué jusqu'à ce jour, c'est que ce phénomène est universel... Le fait montre qu'un même principe a partout présidé à la formation du système musical» Il s'agit là de manifestations d'une lois générale, consequence de l'organisation physiologique de l'homme" (29, 313). H. Helmholz afirmă că, în primele perioade de dezvoltare a muzicii, se pare că multe popoare ar fi evitat întrebuințarea intervalelor mai mici decît un ton. (29, 324). „R. Lach își pune întrebarea dacă, în ivirea pentatonicei, n-ar fi de privit un fenomen evolutiv, adică primul stadiu al unui proces de dezvoltare general valabil pentru întreaga omenire". (34, 19). Riguros „natural", independent de orice speculație și anterior oricărei teorii, determinat de „factori fizici ireductibili și omniprezenți", caracteristicile sistemului pentatonic nu autorizează nici o atribuire regională sau socială și, de asemenea, nici o cronologie absolută. (29, 313).

2.3. „Tout semble se passer comme si... les voies vers une musique étaient tracées de toute éternité. L'avance sur ces voies est lente, à la fois entravée et soutenue par des lois physiques élémentaires" (32, 199).

2.3.1. „La plus robuste des parentés se nomme «consonance», ce dont les physiciens croient connaître les raisons. Dès qu'elle agit, une route se présente, et, dès le premier pas sur cette route, une musique

Scanned with OKEN Scanner

prend corps“ (32, 200). Cvarta, cvinta ar fi primele relații armonice între sunete care se disting de relațiile „ne-armonice“ cu aceeași pregnanță cu care se distinge un unghi de 90° de unghiurile de 80° sau 100° (181, 195—196).

2.3.2. „Ce comportement met l'homme moderne devant un fait qu'il tarde encore à saisir — c'est l'intemporalité des créations dites primitives“ (33, 216).

2.4. Dacă ipoteza poligenezei sistemului melodic pentatonic nu mai poate fi contestată astăzi — acest sistem fiind unanim recunoscut ca „arhaic“, „universal“, „general uman“ etc. — problema se poate pune în aproape aceiași termeni și pentru sistemul melodic temperat, aparent creația evului mediu european. Într-adevăr, nici sistemul temperat nu este o exclusivitate europeană. „La division de l'octave en sept intervalles égaux avec tierces de ton ... constitue l'ancienne gamme céleste des Hindous qui reste la gamme de base de Thaïlande, du Laos, du Cambodge, aujourd'hui encore ... plusieurs autres divisions tempérées sont en usage dans d'autres systèmes, la musique javanaise, siamoise et cambodgienne en particulier ... Les divisions tempérées peuvent être poursuivies indéfiniment. Certaines se rencontrent dans la musique africaine, en Asie, en Indonésie. Leurs intervalles sont par définition nonconsonants“ (49, 33, 165, 34). Sistemul temperat a fost cunoscut teoretic și în Grecia antică, India, China și respins ca „necorespunzător“.

2.5. La un nivel mai general, „...Cook (The Language of Music) a montré que des figures musicales spécifiques semblent avoir été utilisées à maintes reprises pour communiquer des sentiments analogues et que l'utilisation de ce genre de code est un trait essentiel de la communication musicale“ (23, 69). Comparația acestor elemente simple la nivelul globului „dégage l'un ou l'autre des «Naturgesetze» cachés dans les phénomènes qu'ils engendrent“, legi naturale care sînt înrădăcinate adînc în constituția psiho-fizică a omului (30, 159); „puisque la musique est du son humainement organisé, il devrait y avoir un rapport entre les structures de l'organisation humaine et les structures du son produit résultant des échanges humaines“ (23, 35).

2.6. În general, în epoca noastră, interesul continuu pentru folclor — uneori atît de superficial comentat — poate avea semnificația unei tendințe de căutare, mai mult sau mai puțin intenționată, conștientă, a acestor „factori comuni“.

3. Forme de gîndire, comportament, comune întregii umanități — mitul, ritul, simbolul.

3.1. Cercetările de etnologie, istorie a culturii etc. se opresc frecvent asupra unor date, subiecte, imagini, mituri, rituri, simboluri etc. comune (sau avînd un substrat, o schemă comună) prezente, uneori uitate și reluate aparent inexplicabil, la grupe etnice extrem de îndepărtate în timp și spațiu. „Fort probablement, les principaux motifs mythologiques se retrouvent chez toutes les races et à toutes les époques“ (101, 434).

Scanned with OKEN Scanner

3.1.1. Motivul *labirintului*, de exemplu, poate fi întîlnit în special în Europa și în Asia Mică, dar și în America precolumbiană, China, India (167, 20) ; motivul *păsării de aur* există în Rusia, Cehoslovacia, Ungaria, Germania, nordul Europei, Italia, Franța sau, peste ocean, în Missouri (171, 18). În general păsările solare există în mitologia universală (în Egiptul antic, mitologia chineză, hindusă, arabă, greco-romană) (171, 19).

3.1.2. Nucleul cel mai vechi al basmului fantastic derivă din ritualuri de inițiere folosite în societățile primitive ; se poate stabili „o legătură profundă ... la nivelul «inconștientului colectiv» ... între copilul preistoric, care a trăit riturile de inițiere și copilul istoric care trăiește tocmai prin basm o primă inițiere a sa în lumea umanului" (162, 81). Parcurgînd cele 31 de funcții ale personajelor din basme, stabilite de V. I. Propp (îndepărtarea, interzicerea, infracțiunea, învestigarea, delațiunea, cursa, complicitatea, păgubirea, mijlocirea, consimțămîntul eroului, plecarea eroului, eroul pus la încercare de donator, reacția eroului, furnizarea mijlocului magic, strămutarea eroului, lupta între erou și antagonist, eroul marcat, victoria asupra adversarului, îndepărtarea nenorocirii sau lipsei inițiale, întoarcerea eroului, persecutarea sa, eroul se salvează, eroul sosește incognito acasă, pretențiile falsului erou, eroului îi este impusă o sarcină grea, împlinirea sarcinii, recunoașterea eroului, demascarea falsului erou sau a adversarului, transfigurarea eroului, pedepsirea adversarului, nunta eroului) și un film contemporan de aventuri, vom regăsi un mare număr de „funcțiuni" aproape în ordinea lor exactă, „atît de vie și de hotărît prezentă în cultura noastră este structura basmului. Multe cărți de aventuri nu au alt plan" (162, 83).

3.2. La un alt nivel, același fenomen se poate observa în „modelele comportamentale" ale unor indivizi izolați.

4. C. G. Jung și teoria arhetipurilor inconștientului colectiv.

4.1. Teoria lui C. G. Jung asupra arhetipurilor inconștientului colectiv — deși axată pe coordonatele psihicului uman — pare să constituie un punct de plecare optim pentru studiul unor „arhetipuri muzicale", procesele psihice reprezentînd o dimensiune fundamentală a oricărei activități umane, deci și a creației artistice.

4.2. „L'image primordiale, que j'ai ailleurs appelée «archétype» est ... toujours collective ... L'Image primordiale est un sédiment mnémique, un *engramme* qui doit sont origine à la condensation d'innombrables processus analogues les uns aux autres. Elle est en premier lieu un dépôt, donc la forme fondamentale typique d'une certaine experience psychique continuellement répétée" (101, 434).

4.3. Dealtfel, contribuția lui Jung în acest domeniu reprezintă cu mult mai mult decît o cercetare de psihologie, ea situîndu-se la nivelul unei originale și profunde filosofii a culturii ; în contextul „clasicilor" psihanalizei (Freud, Adler, Jung) — și chiar a continuatorilor lor — punctul său de vedere referitor la arhetipuri (ca și cel referitor la structura personalității, inconștient, dinamina simbolurilor etc.) ne apare ca mai coerent, logic, bogat în semnificații, apt a fi urmat și dezvoltat,

Scanned with OKEN Scanner

eventual aplicat în alte domenii, prin perspectivele largi pe care le oferă.

4.4. Cele cîteva decenii trecute de la constituirea teoriei lui Jung nu au dus, de altfel, la modificări esențiale în accepțiunea acestei noțiuni (cele existente totuși, datorîndu-se unei „deplasări a accentului" către alți factori). Astăzi, prin arhetip se înțelege „modele primitive. forme simbolice, imagini sau scheme înnăscute, exprimate în cultura popoarelor și a căror totalitate definește, după C. G. Jung, inconștientul colectiv. După C. G. Jung arhetipul reprezintă «un fond de imagini străvechi care aparțin tezaurului comun al umanității». În culturile popoarelor se identifică teme sau simboluri comune și pe care C. G. Jung le consideră ca provenind din posibilitățile congenitale ale psihismului în general. Existînd în formă latentă, arhetipurile s-ar actualiza în expresii artistice, în stări onirice sau patologice. În etnologia și psihologia socială contemporană s-a trecut peste aserțiunile lui C. G. Jung despre nativitatea și universalitatea arhetipurilor, termenul fiind utilizat în sens de model simbolic comunitar sau de tipar (pattern) cultural. Arhetipurile se transmit, mai probabil decît prin ereditate biologică, prin ereditatea socioculturală și contribuie la particularizarea unor grupări sau colectivități. Membrii unei colectivități etnologice au arhetipuri ca factor comun și sînt legați prin ele. Temele constante ale folclorului, limbii și legendelor, schemele de acțiune și cunoaștere alcătuiesc un fond specific prin care se realizează ceea ce A. Kardiner numește personalitatea de bază, caracteristică pentru o anume colectivitate" (52, 62).

4.5. Deoarece în cele ce urmează nu dorim să ne oprim la „particularizarea unei colectivități", ci să încercăm să definim tocmai ceea ce reprezintă „tezaurul comun al întregii umanități", vom reține accepțiunea pe care o dă Jung acestei noțiuni, cu întreg corolarul ei de semnificații.

5. În jurul accepțiunii generale a noțiunii de arhetip.

5.1. Fără a ne oferi o definiție univocă a arhetipului, C. G. Jung se oprește în repetate rînduri asupra acestei noțiuni centrale a psihologiei sale analitice, comentînd-o, aplicînd-o etc. în cele mai importante lucrări ale sale — conturînd astfel un concept de maximă „deschidere".

5.1.1. „La notion d'archétype ... dérive de l'observation, souvent répétée, que les mythes et les contes de la litérature universelle renferment des *thémes* bien définis qui reparaissent partout et toujours ... Ce sont ces images et ces correspondences typiques que j'appelle représentations archétypiques ... Elles ont leur origine dans l'archétype qui, en lui même, échappe à la représentation, forme préexistente et inconsciente qui semble faire partie de la structure héritée de la psyché et peut, par conséquent, se manifester spontanément partout et en tout temps. En raison de sa nature instinctuelle, l'archétype est situé en dessous des complèxes affectives et participe à leur autonomie" (102, 4).

5.1.2. „Archétypes /sont des/ formes universelles de la pensée, depôt résiduel des reactions éternelles du genre humain présentes partout et toujours, sous de formes sinon semblables, du moins analogues, bien que cette analogie soit parfois difficile à découvrir" (105, 29).

Scanned with OKEN Scanner

„Leur éternelle identité surprend qui les observe ; ils forment l'indissoluble depôt des âges, franchissant sans changer les millénaires. Chacun de nous porte en lui, gravé dans le secret de sa psyché, cet héritage commun des générations passées, toujours présent" (102, 23).

5.1.3. „Archétypes, c'est-à-dire des formes hérités universallement présents dont l'ensemble constitue la structure de l'inconscient ... Archétypes sont des formes ou lits dans lesquels depuis toujours coule le flot de l'événement psychique" (102, 381).

5.1.4. „Les images originelles constituent les formes representative les plus génerales et les plus reculées dont dispose l'humanité ... /elles/ ont leur existence fondée dans les particularités mêmes des systèmes vivants, qu'ils sont purement et simplement une expréssion de la vie, manifestations dont l'existence et la forme échappent à toutes les tentatives d'explication ... /elles sont des / dominantes de l'inconscient collectif" (99, 124, 128, 129).

5.1.5. „L'archétype en lui même est vide ; il est un élement purement formel, rien d'autre qu'une *facultas praeformandi* (une possibilité de préformation), forme de representation donnée a priori. Les représentations elles mêmes ne sont pas héritées — seules leurs formes le sont" (104, 167).

5.1.6. Ele sînt posibilităţi reprezentative moştenite, care renasc din nou cu fiecare fiinţă umană ; aceste forme pot produce la indivizii cei mai diferiţi reprezentări şi relaţii practic identice, a căror origine n-ar putea fi atribuită niciunei experienţe individuale (105, 308, 517). În fond, orice proces psihic este bazat pe arhetipuri şi se contopeşte cu ele într-o asemenea măsură încît trebuie depus, în fiecare caz, un efort considerabil pentru a distinge cu precizie evenimentul unic de circumstanţa tipică. „En fin de compte, chaque vie individuelle incarne en même temps la vie de l'eternité de l'espèce" (100, 69). Aceasta explică dece chiar activitatea spiritului cea mai liberă, care este imaginaţia, nu poate niciodată să rătăcească la întîmplare ; ea este legată de posibilităţi preformate, de prototipuri, arhetipuri sau imagini originare. (101, 297). În măsura în care aceste imagini sînt reprezentări relativ fidele a evenimentelor psihice, arhetipurile corespund deasemenea anumitor caractere fundamentale şi generale ale lumii fizice ; astfel este posibil să se transfere imaginile arhetipale, cu titlul de noţiuni conceptuale, asupra proceselor fizice". (99, 170).

5.1.7. Arhetipurile nu au un conţinut definit, ele nu sînt determinate decît în forma lor şi încă, în acest caz, într-un grad foarte limitat. O imagine primordială nu are un conţinut determinat decît din momentul din care ea a devenit conştientă şi este, în consecinţă, „umplută" cu materialul experienţei conştiente (104, 167).

5.1.8. „Ils se comportent, considérés dans une perspective empirique, comme centres énergétiques, comme des forces ou des tendences qui poussent le sujet à renouveler ces mêmes expériences" (98, 129).

5.1.9. La baza unei impresii puternice există proiecţia unui arhetip. (105, 118). „Un archétype ... est une image dynamique, un élément de la psyché objective" (99, 195).

Scanned with OKEN Scanner

5.1.10. Din punct de vedere psihologic, energia arhetipurilor nu este, în general, la dispoziția conștiinței. „L'énergie de l'archétype ne se communique au moi humain que si celui-ci est influencé ou saisi par une action autonome de cet archétipe" (105, 138).

5.2. „L'inconscient n'est pas un monstre démonique ; c'est un organisme natural, indifférent aux points de vue moral, esthétique et intellectuel, qui ne devient réellement dangereux que si notre attitude consciente à son regard est desespérement fausse" (100, 47).

5.2.1. Acest inconștient nu este de natură individuală ci universală (104, 14).

5.2.2. „Les contenus de l'inconscient personnel sont surtout ce qu'on appelle les complèxes à tonalité affective, qui constituent l'intimité personnelle de la vie psychique. Par contre, les contenus de l'inconscient collectif sont les archétypes" (104, 14).

5.2.3. Energia proprie arhetipului reprezintă energia inconștientului, de care nu se poate dispune. (105, 167).

5.2.4. Marile probleme vitale sînt întotdeauna în raport cu imaginile primitive ale inconștientului colectiv. (100, 65).

5.2.6. Noțiunea de arhetip nu convine decît indirect reprezentărilor colective (de exemplu, sub forma existentă în mituri sau basme), deoarece ea nu definește decît conținuturi psihice care nu au fost supuse încă unei elaborări conștiente ; arhetipul diferă sensibil de forma care a suferit o evoluție sau o elaborare istorică. (104, 15). „L'archétype est une forme symbolique qui entre en fonction partout où n'existe encore aucune concept conscient" (101, 371).

5.3. Nu este lipsit de interes a reaminti și accepțiunea acordată de Platon acestei noțiuni („Arhetip — modelul prim și originar, ideal, al obiectelor sensibile, considerate ca reprezentări imperfecte și copii ale sale").

6. Motivarea tentativei de detectare a unor arhetipuri în muzică. Relația între inconștient și creația artistică.

6.1. Nu poate fi vorba, desigur, de o aplicare mecanică a acestor teorii în muzică ; cele cîteva referiri ale lui Jung însuși asupra esenței artei confirmă această precauție. „Seule cette partie de l'art qui concerne les processus de création artistique peut être objet d'étude psychologique, nullement celle qui constitue l'essence même de l'art" (100, 260). În același timp, termenii în care gîndește Jung arta — la nivelul creatorului, a activității creatoare, a operei, a receptorului etc. (chiar dacă toți acești factori nu sînt definiți sau analizați ca atare), locul și rolul pe care îl acordă inconștientului colectiv în acest context etc. — ne încurajează în tentativa de a descifra unele date în planul menționat — baza arhetipală a muzicii.

6.2. „Declinînd de vreme îndelungată evaluarea normativă, arta nu se mai mulțumește cu o apreciere pur sensibilă ... Pe de o parte, cîmpul s-a extins considerabil — ... interesul suscitat de arta brută, punerea în discuție a artei experimentale ... Pe de altă parte, cunoașterea artei s-a eliberat de tutela disciplinelor tradiționale, în special a istoriei artei. Noi orientări, provenite din ... psihanaliză, din teoria

Scanned with OKEN Scanner

informației se manifestă nu numai punînd noi probleme, ci și repunînd în discuție termenii în care se pun problemele" (20, 90). „Cunoașterea artei nu mai este apanajul unei discipline unitare, ea face apel la discipline în plină evoluție" (20, 90).

6.3. Muzica pare să reprezinte, în general, o necesitate obiectivă a naturii umane, neînlocuibilă prin alte forme de „comunicare". Ea nu este un „limbaj internațional", dar pare să fie o necesitate universală. (118, 209). „Il n'a été découvert nulle part une société humaine, si «arriérée» fût-elle, qui ignorait la musique" (31, 169). Aceste gînduri ne trimit din nou la o muzică de tip folcloric, a cărei apropiere de o zonă arhetipală a creației nu poate fi contestată, poate în primul rînd prin natura sa de „produs al inconștientului". Orice schemă are o condiționare istorică, fiind produsul unei „dispoziții mentale" (la rîndul ei, proiecție a „dispoziției mentale" a epocii), artistul neputînd reda altceva „decît ce pot reda uneltele și mijloacele folosite" (87, 8, 98). Acesta este un aspect al problemei (interesant în special pentru sociologia sau istoria muzicii) ; celălalt aspect îl reprezintă însă faptul că *opera de artă este „prelungirea biologică a omului" (168, 80), că ea izvorăște din adîncurile inconștientului său, reproducîndu-i, în forme specifice, arhetipurile.*

6.4. „Arta se afirmă ca un limbaj care, profund diferit de cel al cuvintelor și ideilor, permite exprimarea mai cu seamă a zonelor vieții interioare care, fără ea, ar risca să rămînă necunoscute. Inteligența lucidă are mai ales misiunea de a elabora, de a preciza, de a construi această imagine, care altminteri n-ar fi decît o emanație vagă și confuză" (95, 150).

6.4.1. Despre „ideile oferite de subconștient într-o străfulgerare", despre „inspirație" (noțiune din păcate compromisă de o utilizare abuzivă și neadecvată) se ocupă nu numai cercetătorii creației artistice, ci și a celei științifice (170) ; în cazuri extreme, de exemplu în „action painting", „se refuză orice apel la gîndire și la deliberarea anterioară actului de creație. socotindu-se că expresia este cu atît mai puternică, cu cît este mai vehementă" (123, 113). Un compozitor de muzică contemporană cu o aparență extrem de elaborată, în ciuda simplității ei, declară că intuiția muzicală se află la baza a tot ceea ce a realizat el vreodată (161, VII).

6.4.2. Dintr-un anumit punct de vedere, „starea de inspirație artistică" prezintă elemente comune cu așa-numitele „stări modificate de conștiință" (definite ca acele stări mentale, induse de diferiți agenți fiziologici, psihologici etc., care pot fi recunoscute subiectiv sau de către un observator obiectiv ca reprezentînd o deviație de la anumite norme generale definind o conștiință lucidă ; această deviație ar fi constituită de o serie de factori, între care citățm : o preocupare neobișnuită pentru senzații interne sau procese mentale, prin schimbarea caracteristicilor formale ale gîndirii, slăbirea contactului cu realitatea sau — alterarea gîndirii — respectiv, a atenției, memoriei, concentrării, judecății, alterarea simțului timpului, pierderea controlului, schimbarea expresiei emoționale — respectiv, inhibiții, emoții extreme, schimbarea „imaginii corporale", apariția unor distorsiuni de percepție mergînd pînă la halu-

Scanned with OKEN Scanner

cinații, schimbări în gîndire, simț al inefabilului, hipersugestibilitate etc.). (116, 69—70, 77—83).

6.5. Toate cele afirmate au în vedere muzica din unghiul exprimării complete, profunde a personalității umane — adică, ceea ce se consideră *creație propriu-zisă* — și nu „muzica" din unghiul vehiculării mecanice a unor „norme prestabilite" (în scop comercial, de exemplu).

6.6. Desigur, inspirația nu se reduce la inconștientul colectiv, iar muzica nu se reduce la inspirație.

6.7. Evident, folosirea în continuare a noțiunii de *„arhetip muzical"* subînțelege o extensie a conceptului de arhetip, așa cum a fost el înțeles de C. G. Jung ; cu alte cuvinte, arhetip muzical ar însemna — într-o exprimare mai corectă, dar mai incomod de mînuit — *imaginea sau reprezentarea muzicală primară, fundamentală, a unui arhetip.* Această „imagine muzicală primară", la fel de abstractă ca și arhetipul în concepția lui Jung, poate fi sugerată printr-un *simbol* (nedepășind încă, în acest fel, teritoriul abstracțiunii pure). Într-un „limbaj muzical" precizat, această „imagine primară" ar exista real printr-o „imagine de gradul II", de data aceasta concretă. „Componentele arhetipale" — adică, elementele de structură propriu-zis muzicală care concură la definirea unui arhetip muzical — ar fi deci calitățile la nivel melodic, ritmic, arhitectonic etc. ale acestei „imagini de gradul II", prima — din șirul inconștient colectiv... arhetip... imagine muzicală primară sau arhetip muzical... imagine de gradul II — care se pretează la o sistematizare muzicală ce depășește domeniul simbolisticii generale. Prin aceasta, am remarcat faptul că nu este posibil a defini, comenta altfel decît la un nivel abstract, general, un arhetip muzical, fără a apela la datele unui anumit „limbaj muzical", aparținînd unei creații muzicale definite. Ar fi necesar deci a stabili o corespondență între arhetipuri și muzică sau, între simbolurile respective și elementele unui anumit „limbaj", în scopul de a releva cum se manifestă în acel limbaj simbolul arhetipal.

7.1. Încercarea de a descifra „simbolistica" unei creații muzicale — atît la nivel anecdotic, literaturizant, cît și chiar la nivel pur structural muzical — nu ar reprezenta deloc o inițiativă nouă dacă nu ar porni nu de la „traducerea verbală, noțională" a unei muzici, ci de la *recunoașterea formelor proprii de manifestare a inconștientului colectiv prin arhetipuri, în această muzică.* Nu este același lucru dacă „semnificația" desprinsă este mai mult sau mai puțin arbitrară, subiectivă, în primul caz, sau obiectivă și încadrabilă într-un sistem ca cel propus de C. G. Jung, în cel de-al doilea caz.

6.7.2. Referirile directe la domeniul muzicii vor fi totuși minime, în cele ce urmează, deoarece scopul principal al studiului de față a fost acela de a oferi o bază, un context (la nivelul psihologiei, simbolisticii etc.) pentru un demers viitor în acest sens ; acesta este și motivul principal pentru care, în paginile următoare, nu vom evita acumularea unor informații din domenii foarte diferite, uneori aparent divergente și nici exprimările metaforice — exprimări care, sub aparența „vagului", „ambiguității" etc., „spun" cu mult mai mult decît o demonstrație logică, riguroasă, „științifică" (care poate fi oricînd însoțită de contrariul ei, la fel de convingător !).

Scanned with OKEN Scanner

7. Cadrul specific de referinţă al arhetipurilor muzicale.

7.1. Obiectivul nostru fiind detectarea unor arhetipuri muzicale (în sensul celor menţionate la punctul precedent) — obiectiv pe care îl vom considera de acum înainte subînţeles, chiar în cazul unor exprimări mai generale — vom încerca să schiţăm cîteva prime răspunsuri posibile la nenumăratele întrebări care se pot enunţa referitor la acest subiect.

7.2. Arhetipurile muzicale ar trebui în orice caz să fie „demarcate" de datele psiho-fizice ale domeniului ; de fapt, aceste date — care circumscriu „zona percepţiei muzicale" (limite de frecvenţă, de intensitate, de întindere în timp a unor „configuraţii muzicale "etc.), ar urma să nu afecteze atît arhetipurile muzicale în sine cît formele lor concrete de manifestare, „imaginile" lor în diferite „limbaje muzicale".

7.2.1. Limitele fiziologice ale auzului uman ar fi situate (din punctul de vedere al înălţimii sunetului) între cca. 16—16.000 herţi (după cum, doar undele situate între 400—700 milimicroni stimulează retina ochiului uman, deşi există obiectiv unde de lungimi dela $\frac{1}{100\ 000}$ microni pînă la peste 1 Km) (119, 61, 72). De asemenea, „le rythme disparaît pour un intervalle entre les sons de deux secondes environ ... en deça il existe un intervalle de succession optimum que Wundt estimait être de 0,3—0,5 secondes" (70, 89).

8. „Extensia socială" a noţiunii de arhetip muzical.

8.1. Dacă „primul" arhetip muzical ar fi reprezentat chiar de către *sunetul sinusoidal* (individualizabil din mulţimea posibilă de sunete naturale), „ultimul" ar fi reprezentat de către *funcţia, rolul muzicii* în viaţa individului sau a colectivităţii.

8.1.1. Această „funcţie" a muzicii este departe de a fi atît de omogenă cît s-ar crede, chiar într-un cadru spaţiu-timp bine definit.

8.1.2. Sensul artei muzicale în viaţa unui om sau a unei colectivităţi poate adopta, eşalonat în timp sau simultan — pentru „limbaje muzicale" diferite — o dominantă ludică, „senzualistă", meditativă, mobilizatoare, educativ-formativă, raţionalist-tehnicizantă, filosofică etc. „Plus importante que toutes les séparations ethnocentriques arbitraires entre la musique et la musique ethnique, ou entre la musique clasique et la musique populaire, sont les distinctions qu'operent des cultures et des groupes sociaux différentes entre ce qui est musique et ce qui ne l'est pas" (23, 11).

9. Sensul primar al arhetipului : „rezonanţa" omului cu cosmosul.

9.1. Arhetipurile muzicale există în psihicul uman, deci în natură.

9.2. Sensul primar al arhetipului pare să fie *„rezonanţa"* (în accepţiune metamuzicală) între o „schemă psihică", selectată în cursul evoluţiei speciei ca mai convenabilă („mai economică" poate), comparativ cu altele şi fenomenele naturale corespunzătoare care au sugerat-o. (După cum, de exemplu, unghiul de 90° între tulpina unui copac

și suprafața pămîntului, ipotetic orizontală, se dovedește optim, în comparație cu altele, în contextul forței gravitaționale terestre, a unor factori climatici etc., sau, după cum, în domeniul „arhitecturii cristalelor", un anumit „arhetip" reglează o poziționare optimă a moleculelor) (130, 38—63).

9.2.1. Ar fi vorba de o *(re)integrare în circuit cosmic a omului* prin intermediul unor „mecanisme" inconștiente ; esența acestei „rezonanțe" ar fi de natură *energetică* (acumulare, amplificare), ca în cazul ritului.

9.2.2. Dacă riturile pot fi privite ca o reiterare a unor acțiuni cu valoare arhetipală, ca o formă de concentrare a energiei unei colectivități, cu un anumit scop, semnificația acestor acte poate fi extinsă, pînă a i se releva un „caracter reflexiv". „Riturile, care nu sînt decît *punerea în acțiune* a simbolurilor, au o putere *naturală* asupra lumii astrale care conține, ca potențial și în germene, toată eflorescența lumii fizice ... Cuvîntul *simbol* vrea să spună, înainte de toate, *rezumat, chintesență* ; așa că, săvîrșind o ceremonie simbolică, atragem cauza secundă în orbita voinței noastre" (82, 160).

9.2.3. Într-un mod asemănător se poate defini și forța de impresiune a ritmului, ca *simbol numeric unificator al cosmosului.*

9.2.3.1. „Ritmul este periodicitate percepută ... Orice fenomen perceptibil pentru simțurile noastre se detașează din ansamblul fenomenelor neregulate ... pentru a acționa singur asupra simțurilor noastre ... și, puțin cîte puțin, respirația noastră, pulsațiile noastre, ideile noastre ... toate joacă în ritmul șters, dar persistent, pe care credem că nu-l auzim" (82, 49).

9.2.3.2. „O metafizică a ritmului ... sugerată de constatările lui Servien ar putea susține existența unor ritmuri universale ca esențe cosmice, precum și teza recuperării forțelor prin reintegrarea în aceste ritmuri. Pitagoreic, o asemenea concepție — al cărei adept Servien se recunoaște fără rezerve — susține esența *numerică* a cosmosului. În acest sens, Servien are intuiția unei ritmici estetice universale" (122, 49).

9.3. În general, „condiționarea cosmică" a omului — în cadrul căreia, probabil, aspectul ritmului este esențial, dar nu unicul — este acceptată, atît de știința contemporană, cît și de concepțiile filosofice ale antichității hinduse, chineze sau grecești.

9.3.1. Omul este constituit și condiționat în toată structura sa fiziologică pentru a se supune și răspunde unei „ritmici cosmice", legată astfel natural de respirație, plus cardiac, metabolism etc. (135, 46). „Les changements auxquels nous sommes soumis, à condition qu'ils aient quelque régularité, engendrent, par conditionnement, des changements synchrons de notre organisme ... Sous l'influence des changements périodiques, l'organisme devient aussi une véritable horloge physiologique qui fournit des répères à l'orientation temporelle de l'animal comme de l'homme" (70, 11, 19). Astfel, experimente științifice recente au demonstrat influența directă a activității solare asupra bolnavilor de tuberculoză pulmonară (creșteri cu 10—13% a accidentelor fatale), în bolile de inimă (creșteri de 60%), în domeniul psihic (creșteri ale numărului sinuciderilor cu 6%), al accidentelor de circulație auto și în alte domenii. (72, 116—122).

Scanned with OKEN Scanner

9.3.2. Într-un alt limbaj, filosofia clasică hindusă restabileşte legătura cu lumea muzicii. „Dans la musique indienne, la respiration et le pouls sont employés comme unités pour établissement du temps rythmique ... Ces musiciens hindous croient que chaque être vivant est «accordé» à un son particulier“ (49, 40). „Les Indiens savaient il y a longtemps que la Musique continuaît en permanence et que l'entendre était pareil à regarder par la fenêtre le paysage que n'a pas cessé lorsque l'on s'en détournait“ (135, 194).

9.4. „La musique est un exercice d'arithmetique secrète, et celui qui s'y livre ignore qu'il manie des nombres“, afirma Leibnitz. (82, 101). „La musique étant l'expression du nombre idée exprime les rapports qui existent entre l'ordre humain et l'ordre cosmique“ (49, 21).

9.4.1. „Toute musique est basée sur des rapports sonores, dont l'étude nous entraîne vers un monde étrange, celui du symbolisme numérique. Il est difficille d'expliquer l'effet produit par certaines formes musicales si l'on n'admet que les nombres correspondent réellement à des concepts, à des principes abstraits, et que leur application dans tout les domaines de la réalité physique, qui obéit à des lois absolues et inévitables, est la clé non seulement de la matière et de la forme, mais aussi de la substance des idées et des émotions“ (49, 11). „Le phénomène que nous appelons «émotion esthétique» et le fait que les sons, les couleurs, les formes peuvent être employés pour suggérer des sensations, des émotions, des idées, montre bien que la structure de notre corps, de notre esprit, de notre «moi» subtil, est en rapport avec des fréquences, des proportions particulières, et que nous pouvons, avec l'aide de ces fréquences et de ces rapports, déterminer certains lois du nombre qui semblent constituer la nature même de la personalité humaine“ (49, 18—19). Deci, *legile care guvernează lumea sonoră nu îi sînt specifice, ci corespund ritmurilor universului.* (49, 78).

9.4.2. Dacă efectul terapeutic al muzicii, de exemplu, este legat, în afara nivelului arhetipal, şi de o *componentă culturală,* reactivitatea plantelor la muzică (de asemenea, ştiinţific probată astăzi) nu poate fi înţeleasă altfel decît în sensul unei „rezonanţe“ datorate (oricît ar părea dificil de acceptat şi explicat) unor structuri fizice comune într-un anumit sens. Cu aceasta, ne apropiem de concepţia lui Leonrado da Vinci, care considera că „adevărata ştiinţă trebuie să caute a descoperi în fenomene proporţii numerice“ (122, 15) ; acest lucru este valabil şi în domeniul „ştiinţei artei“. Astfel, afirmaţia lui Poe după care *„armonia“ anumitor elemente de ordonare poate fi privită ca avînd un puternic efect estetic* (respectiv, armonia unor proporţii geometrice — ca unghiuri, laturi sau relaţiile lor — precum şi a unor rime, şiruri de vocale) reprezintă izvorul consideraţiilor lui Birkhoff asupra „elementelor estetice de ordine“ (122, 21).

9.5. Problema „rezonanţei“ de natură energetică a omului cu cosmosul ar putea fi susţinută în continuare, de exemplu în raport cu obţinerea ritmurilor de bază ale activităţii cerebrale (ritmurile alfa, beta, teta) sau în planul concepţiilor lui St. Lupasco referitoare la cele trei tipuri de materie, a pricipiilor de omogenizare şi eterogenizare etc.

Scanned with OKEN Scanner

(117, 47, 17). Prin cele arătate, am intenționat să sugerăm faptul că *abordarea problemei arhetipurilor muzicale antrenează inevitabil domenii ale cunoașterii care vizează esența existenței omului în cosmos.*

10. Arhetipul muzical în contextul comunicării artistice.

10.1. În principiu, arhetipurile muzicale se pot studia la nivelul creatorului de artă, al procesului creației, al operei de artă (văzută ca „personalitate" independentă, supusă procesului „individuației", adică a constituirii sale ca atare), a interpretării muzicii (și a „acordului" între personalitatea interpretului și cea a compozitorului) sau — în fine — la nivelul receptării operei de artă (a „re-creării ei de către personalitatea „receptorului").

10.2. Formulările din capitolul precedent — în mare parte, sumare și, desigur, discutabile — conțin în ele și un răspuns la problema separării creator/activitate creatoare/operă de artă/reproducere/receptare, separare, se pare, caracteristică „specializării" tipic europene, occidentale, a etapelor unui act artistic, la origine probabil unitar : este vorba de *unul și același arhetip muzical care realizează „rezonanța" în toate aceste planuri* (arhetip ce poate fi descris ca „stare potențială", activitate modelatoare, exprimare structurală muzicală, transfer, receptare).

10.3. Raportul între „creator" și inconștientul colectiv relevă rolul esențial al factorului „involuntar" în procesul creației.

10.3.1. „L'artiste est l'interprète de l'âme de son temps, sans le vouloir, comme tout prophète, parfois inconsciemment, à la manière d'un somnambule. Il s'imagine parler du fond de lui même, mais c'est l'esprit du temps qui parle par sa bouche et ce qu'il dit existe puisque cela agit. Le façonement de l'image primitive est, en quelque sorte, une traduction dans la langue du temps présent, traduction par laquelle chacun devient capable de retrouver l'accès aux sources les plus profondes de la vie, qui lui serait interdites autrement. C'est là qui gît l'importance sociale de l'art ; il travaille continuellement à l'éducation de l'esprit du temps en faisant surgir les formes qui lui font les plus défaut" (100, 269).

10.3.2. „La psychologie de l'acte créateur est à proprement parler une psychologie féminine, car l'oeuvre créatrice jaillit des profondeurs de l'inconscient qui sont en propre «domaine des mères». Si les dons créateurs dominent au sein d'une personalité, l'inconscient, en tant que puissance formative de vie, en tant qu'instance suprême d'une destinée, l'emportera sur la volonté consciente" (100, 261). Opera este o ființă care utilizează, pur și simplu, omul și dispozițiile sale personale ale cărui forțe le întrebuințează după propriile sale legi. (100, 259). „L'artiste, dans le sens le plus profond, est un instrument de son oeuvre ; est, si j'ose dire, au-dessous d'elle ... il est un homme collectif, qui porte et exprimé l'âme inconsciente et active de l'humanité. (100, 269). „Ce n'est pas Goethe qui a «fait» Faust, c'est la composanté psychique Faust qui a fait Goethe" (100, 262). Pe de altă parte, prima posibilitate de utilizare a acestor „modele psihice" pre-existente în gîndirea unei epoci o constituie arta. (100, 64).

Scanned with OKEN Scanner

10.3.3. *Secretul creației și al acțiunii artei consistă în a „plonja" din nou în „starea originară a spiritului"* ; astfel se explică faptul că, o capodoperă, fiind în același timp obiectivă și impersonală, ne impresionează în ceea ce avem noi mai profund. (100, 267). Deci, în cazul unei opere de artă, este vorba de o *„producție suprapersonală"* (100, 261).

10.3.4. În același sens, „nimic nu este mai puțin gratuit, contrar a ceea ce se crede în mod obișnuit, decît un desen de copil ; el este comandat de elanurile cele mai profunde ale conștiinței, de frămîntările cele mai tainice ale inconștientului" (36, 145).

10.4. De remarcat că, referindu-se la „operă" în domeniul alchimiei, în sens de „creație demiurgică" cu valențe arhetipale, C. G. Jung descrie „stările" prin care trece „materia" supusă transformărilor, rolul *meditației*, al *imaginației* (văzută ca element de „dizolvare", „integrare" cosmică a personalității „creatorului"), al *concentrării* etc., urmărind și definind indirect un proces foarte asemănător, dacă nu identic, cu cel al creației artistice. Și de aici rezultă că *orice creație se supune acelorași modele arhetipale.*

10.5. Este incontestabil că — în lumina celor deja arătate — *sensul unei opere de artă nu este epuizat de intenția ei,* iar *semnificația ei totală (am putea zice, „eternă") nu poate fi definită numai prin semnificația ei pentru autor și contemporanii săi* (151, 32).

10.6. Referitor la „momentul" final — cel al receptării operei de artă — (subiect al unor relativ frecvente experimente psiho-acustice, uneori cu scop terapeutic re-educativ etc.) — considerăm că nu introduce elemente noi (în planul studiului arhetipurilor muzicale) ; la acest nivel, *personalitatea „creatorului" se confundă, suprapune cu cea a „receptorului"* (dacă e vorba într-adevăr de o receptare completă, ideală), *amîndoi „rezonînd" prin intermediul unor arhetipuri care le depășesc personalitatea fizică și psihică proprie, unindu-i în aceeași creație comună.*

11. „Evoluția" arhetipurilor muzicale.

11.1. Arhetipurile apar odată cu conștiința umană, se „decantează" odată cu aceasta față de rudimentele lor pre-umane, se selecționează și transmit, probabil, ca și calitățile fizice.

11.2. Este oarecum impropriu a afirma că arhetipurile evoluează (deși o modificare a lor în timp este admisă de către Jung) ; ceea ce se schimbă în mod evident în cazul arhetipurilor muzicale este „imaginea" lor într-o creație, cultură muzicală.

11.3. În schimb, ele se dezvoltă și diferențiază, deci au totuși o „istorie" proprie. „Tout archétype est susceptible d'un développement et d'une différenciation infinis. Il peut, par consequent, être plus ou moins dévelopé" (103, 14).

11.3.1. Se poate admite că o serie de arhetipuri primare (în care, de exemplu, muzica ar fi încă legată de mișcarea corporală, ca în dans sau de strigăt, de expresia violentă a unor stări afective etc.) s-ar „rafina", diversifica, reflectînd noi valențe ale conștiinței umane în as-

Scanned with OKEN Scanner

censiunea sa, *fără a dispare însă cu totul* (și persistența unor „soluții naturale" fiziologice primitive, alături de altele, evoluate nu poate fi contestată).

11.3.2. Se poate de asemenea considera că în dinamica spiritului unui individ sau colectivități, este în principiu posibilă „regresia" sau „progresia" la arhetipuri mai complexe, evoluate sau mai primitive. (De exemplu, s-ar putea considera că participarea corporală violentă a spectatorilor la unele forme de muzică ușoară contemporană ar reprezenta o „regresie" la un arhetip funcțional al artei muzicale care trece peste „rafinarea" petrecută în cîteva milenii de evoluție a conștiinței umane; afirmația se cere, desigur, înțeleasă nuanțat. Nu poate fi vorba, evident, de a presupune că arhetipul funcțional al înțelegerii muzicii ca sursă de meditație ar fi luat naștere în aceste cîteva ultime milenii, nici că arhetipul funcțional al muzicii — „stimulent corporal" ar fi dispărut vreodată complet; toate aceste arhetipuri au existat întotdeauna, în formele lor particulare, ele fiind doar „rechemate" la suprafață în anumite contexte favorizante).

11.4. Pe de altă parte, „căutarea unor forme de exprimare arhetipale" reprezintă și ea expresia unui mod de a gîndi care nu semnifică în nici un caz o „regresie", ci doar o reconsiderare lucidă a datelor fundamentale (în cazul nostru, ale muzicii).

11.4.1. De exemplu, se poate considera că orientarea artistică „minimalistă" („minimal art", „minimal music") ar tinde să uzeze de cele mai simple arhetipuri muzicale sau imagini ale unui arhetip, în scopul de a obține un efect psihic maxim. (Un reprezentant de frunte al acestei orientări, Steve Reich, declară că „pulsul" regulat și conceptul „centrului tonal" vor deveni sursele de bază ale muzicii.) (161, 28).

11.4.2. În același sens putem înțelege și simplitatea geometrică a unor „limbaje" aparținînd artei plastice (care ar culmina cu „soluția" Mondrian sau Malevitsch, apoi Vasarely — care s-ar continua în Op-art etc.), a înclinației pentru „primitiv", „copilăresc" al unor desene de Paul Klee, a sistemului de „semne plastice" al lui Miro etc. Desigur, ca în orice comportament, „schemele vechi rămîn latente și putem regresa uneori la ele" (2, 252); rămîne de observat dacă această „regresie" nu reprezintă, în multe cazuri, un progres „mascat", o tendință de a construi pe baze mai solide decît cele oferite de prezent. Cum afirmam la începutul studiului nostru, interesul pentru folclor, din punct de vedere strict muzical, poate avea această semnificație.

12. „Componentele" arhetipale la nivelul structurilor muzicale spațiale și temporale.

12.1. Există arhetipuri muzicale la nivelul oricărui factor analitic muzical, „tradițional" sau nu (la nivel paradigmatic sau sintagmatic, în planul melodicii, ritmicii, arhitectonicii, agogicii, dinamicii, timbrului etc.), în sensul că toate aceste elemente pot concura la definirea sa, după cum pare posibilă și definirea unor arhetipuri la nivelul fiecărei structuri muzicale.

Scanned with OKEN Scanner

12.2. Acestea nu ar fi însă arhetipuri muzicale propriu-zise, ci *componente ale unui arhetip muzical* (fiecare element de structură muzicală putînd să participe la conturarea mai multor arhetipuri).

12.3. O primă clasificare ar grupa aceste componente în două categorii — „materiale" (sau „spațiale") și „temporale". „Il est nécessaire... de distinguer les structures, les architectures, les organismes sonores, de leurs manifestations temporelles" (183, 57).

12.3.1. Componentele arhetipale „spațiale" ar urmări cele patru calități fizice fundamentale ale sunetului.

12.3.1.1. Referitor la înălțimea sunetului, putem distinge : mers rectiliniu, ascendent, descendent, cu „boltă" superioară sau inferioară ; „traseu" cu 1, 2, 3 etc. articulații ; structuri aparținînd unui sistem melodic „acustic" (bazat pe șirul armonicelor naturale ale sunetului, frecvențele lor fiind multiplii sunetului fundamental), „pentatonic" (bazat pe „ciclul cvintelor" și cuprinzînd intervale generate de puterile numerelor prime 2 și 3), „modal" (bazat pe raporturi proporționale între sunete) sau „temperat" (bazat pe împărțirea octavei în 12 intervale egale). (75, 139—147).

12.3.1.2. Referitor la durata sunetului, putem distinge : diferite celule sau alte formațiuni ritmice (de exemplu — iamb, troheu, dactil, anapest, piric, spondeu etc.), sisteme ritmice (cum ar fi cele enunțate sau definite de C. Brăiloiu — sistemul ritmic giusto-silabic bicron, sistemul parlando-rubato, sistemul aksak, sistemul subdivizionar, „ritmica copilărească") ; tact simetric sau asimetric cu 2, 3, 4, 5 etc. timpi. La nivelul agogicii muzicale putem distinge : un tempo constant sau variabil, rapid sau lent, accelerando sau rallentando etc.

Referitor la intensitatea sunetului, putem distinge : forte sau piano, crescendo sau diminuendo (cu diferite grade, trepte etc.).

12.3.1.3.1. De remarcat că, la nivelul înălțimii și a intensității sunetului sînt aplicabile *formule de orientare spațială :* sus/jos, respectiv, aproape/departe, asimilabile cu acut/grav, respectiv forte/piano, (după cum, crescendo/diminuendo poate semnifica o apropiere, respectiv depărtare etc.).

12.3.1.4. Referitor la timbrul sunetului, trebuie să remarcăm că nu este posibilă aplicarea unei împărțiri binare acceptabile sau a unei „scale" continui. „Dacă studiul structurilor spațiale s-a adîncit pe dimensiunile frecvenței, duratei, intensității etc., nu avem încă o teorie oricît de elementară despre timbru. O scară a timbrurilor, comparabilă scării frecvențelor, duratelor, intensităților etc. se vădește imperios necesară, dar ea nu va putea fi întocmită decît după adîncite cercetări electro-acustice și psihofiziologice" (141, 56). O foarte sumară împărțire a timbrurilor ar putea pleca de la modul de producere a sunetului (vibrație întreținută — instrumente cu coarde cu arcuș, instrumente de suflat ; vibrație neîntreținută — instrumente de percuție, instrumente cu coarde ciupite) sau de la materialul care vibrează, producînd sunetul (coardă, membrană, coloană de aer într-un tub etc.).

12.3.2. Componentele arhetipale „temporale" s-ar putea grupa în *dichotomia fundamentală evolutiv/nonevolutiv* (asimilabile cu noțiunile de ordine, masculin, caracter cardinal, simbol foc, aer etc., respectiv dezor-

Scanned with OKEN Scanner

dine, entropie, feminin, caracter fix sau mutabil, simbol pămînt, apă etc.).

12.3.1.1. Alte caractere ale unui arhetip temporal non-evolutiv ar fi : aspectul static, liniar, previzibil al discursului muzical, monotonia, absența surprizelor, lipsa unei „directivități", caracter „repetitiv", absența unor repere normal perceptibile, „discontinuitatea structurală" (organizare exclusivă la nivel micro sau macrostructural), „flexibilitatea sintactică", „detașarea de context", desfășurarea excesiv de amplă, menținerea unui „climax" expresiv constant. (75, 36—37).

12.3.1.2. Tot aici ar urma să fie studiate schemele formale (tip *AB*, *ABA* etc.), „modelele formale" tip sonată, lied, rondo etc. Iată cîteva principii arhetipale de constituire a unei forme libere, detectate în folclor : forma bazată pe combinarea diferită a cîtorva elemente, reduse ca număr (model — *A B C A C B A B B C* etc.) ; forma bazată pe un nucleu parțial fixat (model — *A B C A B D C A B C E* etc.); forma bazată pe o secțiune stabilă, urmată de o a doua, neordonabilă (model — *A B A B A B A B C D E* etc.) ; forma bazată pe cîteva grupări relativ constante, într-un context neordonabil (model — *A B C - D B C E B C B C F A B G B C* etc.) ; forma „deschisă", bazată pe introducerea continuă de material nou (model — *A B C D E F G H* etc.). (74, 346).

12.3.1.3. Studiul relațiilor între doi termeni vecini, tipurile de relații etc. ar conduce la definirea unor legi la nivel sintagmatic ; gradul lor ridicat de abstracțiune face posibilă aplicarea componentelor arhetipale respective la orice structură temporală (de exemplu, la alte arte ca dansul, teatrul etc.). Ștefan Niculescu analizează situațiile logice temporale în care se pot afla două obiecte (sau, în general, evenimente) (137, 56). „Toate aceste situații se reduc la două relații temporale fundamentale : a) succesivitatea... și b) simultaneitatea. Conceptele de succesivitate și de simultaneitate (la care se adaugă relațiile cele mai generale dintre obiecte — repetarea și schimbarea) sînt suficiente pentru a construi o sintaxă abstractă a muzicii. În această sintaxă se evidențiază patru structuri fundamentale sau categorii sintactice... — monodia, omofonia, polifonia și eterofonia". Nu există alte categorii sintactice în afara acestora (sau a combinării lor). „De aceea ele formează o cuaternitate (de tip 1 + 3 : o structură monovocală, trei structuri plurivocale), comparabile celor puse în evidență de Pauli în fizică sau de Jung în psihologie : puncte cardinale necesare orientării în domeniul sintaxei muzicale. ... Existența celor patru categorii sintactice este independentă de conștiința noastră. Astfel, sub aspectul percepției auditive (dar aceleași observații sînt valabile și pe plan vizual) distingem trei cazuri : 1. rarefierea ; 2. detaliul și 3. aglomerarea... Între aceste trei cazuri limită există o infinitate de poziții intermediare, un «spațiu continuu»" (74, 56—57), (137), (139), (140).

12.3.1.4. Pentru operații la nivel sintactic este desigur necesară o definiție a obiectului muzical.

12.3.1.4.1. „Obiectul sonor este un concept primar, pe care îl vom defini fenomenologic : el este unitatea (sunet muzical sau zgomot) care nu mai poate fi descompusă în părți componente (nu de analiza acustică ci) de conștiința noastră auditivă" (74, 56).

Scanned with OKEN Scanner

12.3.1.4.2. Prin Gestalt sau formă se poate concepe „un grup de elemente percepute într-o înțelegere globală și simultană care nu sînt produsul unei asamblări întîmplătoare ci al unui anumit număr de reguli intenționate“ (131, 26).

12.3.1.4.3. Se poate considera, dintr-o anumită optică, poate mai puțin abstractizantă, că acest obiect muzical nu există de fapt independent, el neputînd a fi definit decît împreună cu opera respectivă.

13. Relații între noțiunea de arhetip muzical și concepte conexe (sau înrudite).

13.1. Raportul între arhetipul muzical și alte noțiuni tangente ca acelea de *model, schemă, tipar, invariant, substrat, structură, modul, formă, reprezentare, abstracțiune, Gestalt, simbol, alegorie, metaforă, esență* etc. etc. depășește, prin specificul problemelor pe care le ridică, scopul studiului de față. Ne limităm deci la cîteva observații disparate (dar sugestive).

13.1.1. „L'archétype en soi est un modèle hypothétique, non manifeste, comme le «pattern of behavior» des biologistes... L'allégorie est un paraphrase d'un contenu conscient. Le symbole, par contre, est la meilleure expression possible d'un contenu inconscient seulement pressenti, mais non encore reconnu“ (107, 15—16).

13.1.2. Noțiunea de „configurație“ pare a se referi mai mult la un domeniu semantic, iar cea de „structură“, la unul sintactic. (122, 84).

13.2. În concluzie, ne limităm la a enunța ideea că un arhetip muzical (ca orice arhetip, dificil de reprezentat direct) *poate fi sugerat printr-un simbol.*

14. Relația între arhetipul muzical și planul estetic.

14.1. Acțiunea arhetipului muzical este legată de *nivelul inconștient al psihicului ;* el se „comunică“ pe o cale pur instintică, *„înainte“ de perceperea și decodarea integrală, în plan semiotic, a muzicii respective.*

14.2. Criteriul estetic îi este de asemenea *supraordonat.* (Un arhetip muzical s-ar putea „comunica“ chiar în condițiile „neînțelegerii“ unui „limbaj muzical“, a „refuzului“ acestuia din punct de vedere estetic).

14.2.1. În general, aprecierea, „gustul“ estetic se formează prin educație, poate avea un caracter relativ, convențional (determinat de o anumită epocă, zonă) sau, strict individual (depinzînd de preferințe personale, sensibilitate artistică, grad de cultură etc.), în timp ce arhetipurile ar fi comune întregii omeniri și nu sînt supuse, în mod direct, unei anumite „mode“ artistice pasagere.

14.2.2. Este adevărat că *aceste planuri „rezonează“ totuși într-un „substrat natural“ foarte profund.*

14.3. De fapt (după cum a arătat și Jung), psihanaliza operei de artă nu are acces la valoarea estetică ; „Freud se ocupă foarte puțin

Scanned with OKEN Scanner

tocmai de ceea ce face obiectul esteticii — condițiile (formale) de existență ale frumosului artistic" (64, 261).

14.4. Desigur, faptul că „frumosul artistic" nu a stat în atenția psihologilor (ci doar a esteticienilor și a filosofilor, care însă nu s-au interesat de psihologie) nu implică faptul că el nu s-ar „infiltra" — înțeles la un nivel de maximă abstracțiune — în însăși mecanismul arhetipurilor.

14.4.1. „Cea mai mare voluptate a oamenilor este aprehendarea, sub forma infinită a lucrurilor, a unor raporturi matematice simple. Prefăcută în senzații, ea este artă ; prefăcută în concepte, ea este știință" (122, 11). Cu aceasta, revenim la concepția pitagoreică despre „esența numerică a universului".

14.4.2. De altfel, *toate marile sisteme filosofice se situează față de univers ca față de o operă de artă.* (153, 194).

15. Sensul cunoașterii arhetipurilor muzicale se identifică cu sensul cunoașterii în general.

16. Catalog de „simboluri arhetipale".

16.1. Modalitatea optimă de a sugera un arhetip rămîne aceea a *„găsirii" unui simbol* (sau a unui grup de simboluri) *corespunzător.* Revenind asupra problemei definirii arhetipurilor într-un capitol special (cap. 21), precizăm aici doar faptul că, evident — la acest grad de generalitate — simbolurile prezentate în cele ce urmează nu vor circumscrie doar arhetipurile muzicale, ci arhetipurile, în accepțiunea lor cea mai largă.

16.2. O primă schiță a unui catalog de asemenea simboluri arhetipale ar cuprinde — într-o ordine provizorie, folosind inevitabil criterii de definire eterogene etc. — următorii termeni : (o parte din acești termeni au fost preluați sau adaptați din 46, 55).

16.2.1. Elemente de *aritmetică, geometrie* (numere cu semnificații speciale — 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, ... 17, 19, 21, 23, 24, ... 40, 72, 100 etc., inclusiv noțiunile derivate ca — binar, ternar, cvaternar ; progresii aritmetice, geometrice, serii, raporturi, proporții — de exemplu, Sectia Aureea ; punct, linie — dreaptă, curbă, paralele, perpendiculare ; unghiuri ; cerc, elipsă, parabolă, hiperbolă ; centru, arc, coardă, tangentă, secantă, spirală ; triunghi, careu, pentagon, hexagon etc. ; cub, eventual și tetraedru, octaedru, dodecaedru, icosaedru ; sferă ; axă, pol, simetrie ; spațiu cu 1, 2, 3 ... n dimensiuni etc.).

16.2.2. *„Repere"* — nord, sud, est, vest ; sus, jos ; stînga, dreapta ; în față, în spate ; zenit, nadir etc.

16.2.3. *„Materiale"* — pămînt, foc, aer, apă ; piatră, fier, aur, argint, plumb, aramă ; cristal, diamant ; lemn etc.

16.2.4. *Culori* — roșu, verde, albastru, galben etc.

16.2.5. *Perechi de cuvinte* sau *cupluri bi-polare,* grupate în general în jurul modelului *masculin* (pozitiv, energie yang) *feminin* (negativ, energie yin) : zi-noapte, dimineață-seară, răsărit-apus, soare-lună,

Scanned with OKEN Scanner

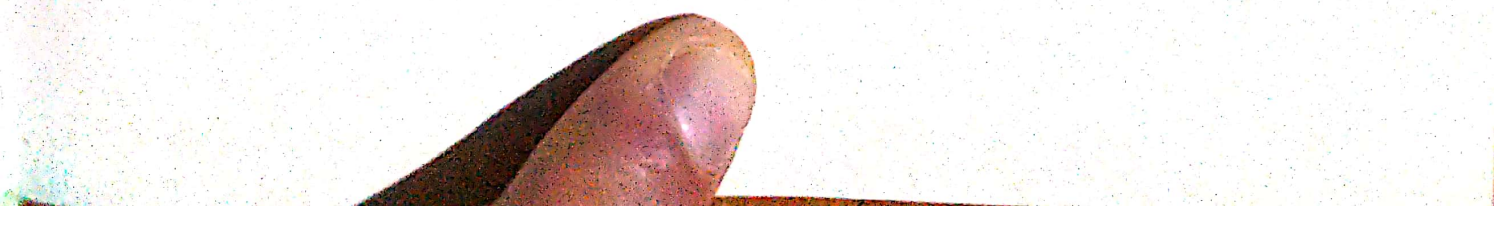
lumină-întuneric ; tată-mamă, paradis-infern, dumnezeu-diavol, pace-război ; tensiune-relaxare, iubire-ură, bucurie-durere ; afirmație-negație ; conjuncție-opoziție, convergență-divergență ; sinteză-analiză ; evoluție-involuție ; explozie-implozie ; ordine-dezordine ; viață-moarte ; alb-negru, figură-fond ; dinamic-static, continuu-întrerupt ; plin-vid, interior-exterior ; direct-inversat ; aproape-departe ; intrare-ieșire ; inspirație-expirație ; augmentare-diminuare, uriaș-pitic ; verticală-orizontală, urcare-coborîre ; mult-puțin, tare-încet, rapid-lent, cald-rece, uscat-umed, copt-crud etc.

16.2.6. *Elemente din natură* — brazdă, sămînță, iarbă, frunză, floare (trandafir), fruct (măr), creangă, rădăcină, sevă, pom, pădure ; izvor, pîrîu, cascadă, fluviu, lac, mare, val, spumă, torent ; insulă, culme, munte, creastă, vîrf, grotă, vale, prăpastie, plai, poiană, deșert, nisip, praf ; aer, cer, stea, rază, aureolă, crepuscul ; fum, ceață, nori, vînt, ploaie, furtună, fulger, curcubeu etc.

16.2.7. *Corpuri, „obiecte simbolice"* — (orînduite alfabetic) — ac, acoperiș, arc, arcadă, bici, biserică, boltă, buclă, cap, canal, car, casă, centură, coadă, coloană, coroană, covor, cruce, cupă, cutie, cuțit, cuvînt, deget, disc, falus, fereastră, fir, fîntînă, fluture, foarfecă, furcă, grădină, gură, inel, lance, lanț, lapte, masă, mască, miere, mînă, mormînt, nișă, nod, ochi, oglindă, os, ou, palmă, păr, picior, pîntece, poartă, pod, planete (Mercur, Venus, Tera, Marte, Jupiter, Saturn, Uranus, Neptun, Pluto), răscruce, roată, sabie, sare, săgeată, scară, secure, sită, sînge, stîlp, șarpe, talpă, ulei, vas, veștmînt, vin, voal, zid, zodiac (berbec, taur, gemeni, rac, leu, fecioară, balanță, scorpion, săgetător, capricorn, vărsător, pești) etc.

16.2.8. *Noțiuni abstracte, acțiuni, „stări", calități* etc. (orînduite alfabetic) — adînc, agresiune, amiază, amintire, androgin, arabesc, ardere, așteptare, atom, beție, cardinal, cădere, călătorie, ciclic, circumambulation, coacere, colaj, coajă, coamă, confluență, constelație, copil, eternitate, ezitare, dedublare, digestie, dizolvare, drum, ecou, erou, fermentație, figură, fiu, fix, flacără, fortăreață, forță, frecare, fugitiv, gaură, gemeni, gestație, gravitație, haos, infirm, inițiere, interzis, înger, înalt, încastrare, încălecare, înghițire, întoarcere, joc, labirint, liniște, mandala, miezul nopții, mobil, monstru, muget, mușcătură, mutilare, număr, nume, om, ondulat, oprire, orb, orgie, parodie, pas, plutire, purificare, putrefacție, recipient, rege, respirație, ruptură, salt, schimbare, sediu, somn, spargere, spațiu, strigăt, surpriză, șchiop, transformare, umbră, undă, ungher, unitate, vegetal, virginitate, vrajă, vis, vîscos, zbor, zînă etc.

16.3. Există, fără îndoială, multiple posibilități de sistematizare a acestor liste (probabil, nici una optimă — vezi 46). De exemplu, — după „funcție" : exploratorie, de substitut, de mediator, pedagogică și terapeutică, socializantă, de rezonanță, transcendentă, de transformare a energiei psihice ; clasificarea lui A. H. Krappe : celeste sau uraniene și terestre sau chtoniene ; a lui G. Bachelard : simboluri corespunzînd pămîntului, focului, apei, aerului ; a lui G. Dumézil : corespunzătoare funcțiilor de preot, războinic, producător ; a lui Freud : conform fazelor oral, anal, sexual ; a lui Jung : de extroversiune sau intraversiune ; a lui G. Durand : corespunzător celor trei dominante ale „reflexologiei"



Scanned with OKEN Scanner

— de poziție, nutriție, copulație, respectiv regimului diurn, cu dominantă posturală, și nocturn, cu dominantă digestivă sau : cosmologice, metafizice, etice, religioase, eroice, tehnologice, psihologice etc. (46, XVIII—XXXVIII).

17. Schițarea unor grupări, „trasee" principale, „constelații" de simboluri arhetipale, cu aplicație la arhetipurile muzicale.

17.1. Cea mai pregnantă opoziție binară la nivelul arhetipurilor muzicale ar fi aceea de tip *plus-minus* (exprimabilă muzical prin crescendo, mers melodic ascendent, accelerando, respectiv diminuendo, mers melodic descendent, rallentando) ; această exprimare este îndeajuns de generală, deoarece nu ne spune nimic despre „panta" variației dinamice și agogice, sunetele, modul, formulele melodice pe care se realizează mersul ascendent sau descendent etc.

17.1.1. În muzica clasică (dar, după M. Nyman, menținute și la Stockhausen, Boulez, Beriot) există un *sistem de priorități*, de *relații de opoziție*, care ar constitui „osatura" „limbajului muzical" (de exemplu : acut-grav, sus-jos, rapid-lent, „climax"-„stress", improvizatoric-nonimprovizatoric, melodic-acordic, solo-Tutti, mobil-imobil, sunet-pauză, colorat-monoton etc.) (144).

17.1.2. Generalizînd, în cartea sa *Principii ale neo-plasticismului*, pictorul van Doesburg a privit mijloacele de expresie ale tuturor artelor ca pe un *set de relații între elemente pozitive și negative* : în muzică, sunetele (+) și tăcerea (—) ; în pictură, culoarea (+) și absența culorii — negrul, albul sau griul (—) ; în arhitectură, plinul și masa (+) și spațiul (—) ; în sculptură, volumul (+) și spațiul (—) (147, 48—49).

17.1.3. Generalizînd cu încă o „treaptă", se poate afirma că există o *dialectică proprie a acțiunii perechilor de arhetipuri bi-polare*, după cum „binele nu poate trăi fără rău... iar lumina nu poate fi concepută decît în opoziție cu întunericul" (83, 82—83).

17.2. Orice arhetip muzical ar putea fi „exprimat" în conformitate cu normele, convențiile „limbajului muzical" respectiv, printr-o *infinitate de „imagini" concrete*.

17.3. Deși poate fi descompus în componentele corespunzătoare structurilor muzicale, unui arhetip muzical i-ar fi specific mai degrabă un anumit *„complex structural" unitar*, caracterizat prin *asocieri relativ stabile*. (Jung însuși se referă la „complexe reprezentative de natură arhetipală") (107, 133).

17.3.1. Un exemplu de o asemenea asociere arhetipală ar fi aceea între timbrul vocal nazal și unele intervale cromatice netemperate, ca în sistemul melodic „modal", existent în muzica tradițională indiană (49) sau, între ciclurile temporale continuu subdivizibile binar și intrările unor instrumente specifice, ca în așa-numita „colotomic structure" din gamelanul indonezian (118, 43). „Carura" consecventă a construcției frazale în muzica clasicilor vienezi ar reprezenta o aplicare a arhetipului numeric 2 la diverse unități temporale etc.

Scanned with OKEN Scanner

17.3.2. În același sens, orice „moment cheie" al unei forme muzicale (de exemplu, începutul unei piese, punctul culminant, finalul etc.) ar putea conduce la „grupaje arhetipale" relativ stabile.

17.3.3. Ele ar putea defini o „tipologie" a acestor „momente cheie" (de exemplu, un final ar putea reprezenta — o afirmație, o negație, ar putea fi ambiguu, ar putea „deschide o nouă lume", impune o transfigurare a ideilor ce l-au precedat etc.; o „punte" între două „teme" ar putea reprezenta o trecere gradată, o ruptură etc.).

17.4. Arhetipurile muzicale nu pot apare toate într-un unic „limbaj muzical"; de obicei, într-o anumită epocă sau zonă, predomină anumite arhetipuri sau, anumite „imagini" ale lor. O muzică de factură „clasică" ar presupune existența unui număr echilibrat de arhetipuri muzicale, în opoziții polare bine controlate, complexe; în cazuri concrete, în unele epoci sau zone se pot impune cu autoritate un număr redus de arhetipuri etc.

17.5. Un element de structură muzicală izolat (de exemplu, un acord, o formulă melodică etc.) se poate integra simultan în rolul de componentă arhetipală al mai multor arhetipuri muzicale (acest lucru este posibil, deoarece am precizat anterior că aceste arhetipuri acționează în planuri foarte diferite, uneori intersectabile).

18. Relativitatea „imaginii" arhetipului muzical, a aspectului său concret, „istoric".

18.1. Am enunțat ideea că un arhetip muzical este „exprimat" într-un „limbaj muzical" concret, prin structuri muzicale specifice.

18.1.1. Din această cauză, nici un test muzical nu poate face abstracție de „informația culturală" deținută de „receptor". (De exemplu, un interval de terță mică „intonat" de către un generator electronic nu poate avea același efect cu intervalul identic, cîntat la flaut — în cazul în care subiectul testului nu este familiarizat cu muzica electronică; lucrurile se complică și mai mult atunci cînd se ia în considerare nu un interval izolat, ci funcția pe care acesta o joacă într-un anumit context).

18.1.2. „La base des testes... est la discrimination de toute nature. On, la discrimination sensorielle se developpant dans la culture, il peut arriver qu'on ne sache pas exprimer de distinction entre les intervalles musicaux qu'on entend mais qui n'ont aucune signification dans son système propre" (23, 14). „Il est clair que les testes d'aptitude musicale n'ont de pertinence que dans les cultures dont le système musical est semblable à celui du testeur" (23, 15).

18.1.3. „Même si la signification de la musique réside en dernière analyse «dans les notes» que perçoivent les oreilles humaines, on peut donner plusieurs interprétations structurales possibles d'un motif sonore quelconque et il peut y avoir un nombre presque infini de réactions individuelles à sa structure, qui dépendent de l'organisation de l'arrière-plan cultural et de l'état émotionnel des auditeurs en l'occurence" (23, 28).

Scanned with OKEN Scanner

18.2. Revenim astfel la ideea că *muzica nu este un „limbaj internațional", că ea constă într-o serie de sisteme la fel de logice, dar diferite între ele.* (118, 3).

18.3. Deplina *relativitate a factorului estetic* (în contrast cu caracterul general uman al arhetipului) este succint relevată de Abraham Moles în formularea : „Definiția frumosului își are originea într-o statistică a frumosului" (131, 108).

18.4. Nu pare cu totul absurd nici acel punct de vedere care consideră că, *într-un „limbaj muzical", totul ar fi arbitrar, convențional, istoric, deci relativ, în afara „jocului" de tensiune de tip pozitiv-negativ.* (În acest sens, cea mai mare parte a arhetipurilor muzicale, dacă nu toate, s-ar reduce la această alternanță elementară).

19. Aplicație experimentală a unor arhetipuri definite de C. G. Jung, în muzică.

19.1. O serie de arhetipuri formulate de Jung pot fi recunoscute, direct sau indirect ; o „aplicație" exactă pare ispititoare în special la nivelul considerării operei de artă ca „individualitate", în procesul constituirii sale ca atare.

19.2. Alături de un număr indeterminat de alte arhetipuri care reflectă situații individuale precise, citățm cîteva dintre arhetipurile care apar cel mai frecvent în textele lui Jung. Acestea ar fi — arhetipul „persona", „l'ombre", „la bête", „l'anima", „l'animus", „la mère", „l'enfant", „le vieux sage". (99, 21), „la sorcière", „terre maternelle" etc. (105, 645).

19.2.1. Iată și o definiție a unui arhetip — „Sous le terme «ombre» je comprend la partie «négative» de la personalité, c'est-à-dire la somme possible des défauts cachés, des fonctions insuffisament développées et des contenus désavantageux de l'inconscient personnel" (99, 124).

19.2.2. Aplicarea acestor arhetipuri creatorului de artă este desigur posibilă (ca oricărui alt om), ea reprezentînd un procedeu curent în critica de artă de orientare psihanalitică.

19.3. Ceea ce ni se pare însă cu mult mai interesant (și mai inedit) este faptul că *aceste arhetipuri pot fi aplicate și operei de artă* (care, oricum — după cum am văzut — îl „depășește" pe autorul ei în semnificație), *operă de artă văzută ca personalitate.* Astfel, dacă vom considera opera de artă — sau, ideile, motivele, „personajele" operei de artă — ca pe organisme vii care se nasc, evoluează, se individualizează, se dezagregă etc., vom putea recunoaște (printr-un proces de generalizare extremă, de altfel, deloc străin lui Jung însuși) în arhetipul *sinelui* — principalul factor coercitiv al unității operei ; în arhetipul *persona — ombra* — principiul ordinii, redundanței, previzibilului, respectiv principiul dezordinii, entropiei, al surprizei, interdicției ; în arhetipul *animus-anima* — principiul complementarității energiei de tip masculin, respectiv feminin sau energiei yang-yin, a tensiunii pozitive-negative etc. (Mai riscată, dar posibilă, ar părea interpretarea altor arhetipuri ; de exemplu — arhetipul *tatălui* ar reprezenta forța activă generatoare, dominantă, direcționată, protectoare ; arhetipul *mamei* ar reprezenta forța pasivă generatoare, dominată, di-

Scanned with OKEN Scanner

recţională, protejată ; arhetipul *copilului* ar reprezenta caracterul elementului generat, simplu, în evoluţie, dependent etc.).

19.4. Aplicaţia cea mai atrăgătoare pare aceea a arhetipului *persona-ombra ;* menţionăm că o pereche asemănătoare de termeni pot fi consideraţi a reprezenta simbolic două procese opuse de producere a informaţiei estetice în general, şi anume — a) procesele negentropice (creşterea ordinii statistice — care ar domina „faza concepţională", de proiectare a operei) şi b) — procese entropice (creşterea improbabilului, a surprizei, a dezordinii statistice — proces care ar domina faza de realizare propriu-zisă a operei, determinînd inovaţia, originalitatea, „abaterile de la normă") (122, 108).

19.5. La acest grad de generalitate pot căpăta sens şi aplicabilitate în muzică o serie întreagă de arhetipuri, simboluri sau componente arhetipale din domenii diferite ale cunoaşterii. Ne gîndim la sugestiile oferite de un demers ca cel al lui Paul Klee în *Das bilderische Denken* (Basel/Stuttgart, 1956), demers confirmat şi de Ştefan Niculescu (141). Oricît ar părea de îndepărtate de muzică, formulări ca acestea ne relevă noi sensuri, interpretabile la nivel structural, dar şi semiotic. („Jung a montré que le symbole du cercle est une image archétypale de la totalité de la psyché, le symbole du soi, alors que le carré est le symbole de la nature terrestre, du corps, et de la réalité... Le carré est la figure de base de l'espace, le cercle, et particulièrement la spiralle, celle du temps... Tandis que le ternaire relève de la symbolique de la verticale, le quaternaire appartient à celle de l'horizontale. L'un unit les trois mondes, l'autre les sépare, en les considérant chacun à son niveau". (46, 308, 265, 266).

20. O extensie a noţiunii de arhetip. „Zone arhetipale ale cunoaşterii". Relaţia arhetip-tipologie.

20.1. O primă „zonă arhetipală a cunoaşterii" cu aplicabilitate generală, deci şi în muzică, ar fi cea reprezentată de sugestiile aritmeticii, geometriei, deja avute în vedere ; apoi, de logica matematică, de principiile simetriei, de cele ale gramaticii şi — în general — de „tipologiile fundamentale" ale aproape oricărui domeniu (psihologia, fizica, chimia etc.). Trebuie să precizăm faptul că ne referim la „tipologie" în sensul în care acesta relevă *datele esenţiale ale domeniului ;* la acest nivel, *aproape orice tipologie devine o modalitate de exprimare a „esenţei universului",* realizînd astfel un contact cu arta prin intermediul „nivelului arhetipal" al cunoaşterii.

20.2. Asemenea modele ne oferă, de exemplu — în aritmetică — împărţirea numerelor în numere cardinale, raţionale, iraţionale, întregi, reale, complexe, algebrice, transcendente (44) sau în numere întregi (1, 2, 3, 2, ...), fracţionare (2/2, 2/5 ...), iraţionale (radical din 2 ...), pozitive (+3), negative (—3), imaginare (radical din —1), transcendente (de exemplu, numărul π). (157, 19—20) ; în geometrie — existenţa celor cinci poliedre regulate de care am mai amintit (precizăm aici că ele sînt singurele posibile) : tetraedrul (cu patru feţe triunghiuri echilaterale), hexaedrul (cu şase feţe patrate), octaedrul (cu opt feţe triunghiuri

Scanned with OKEN Scanner

echilaterale), dodecaedrul (cu douăsprezece fețe pentagonale) și icosaedrul (cu douăzeci fețe triunghiuri echilaterale). Mai amintim existența unor „numere triunghiulare" $\left(1, 31, 61, 10, 15, 21 \ldots \frac{n(n+1)}{2}\right)$ patratice (1, 4, 9, 16, 25, 36 ... n^2), pentagonale $\left(1, 5, 12, 22, 35, 51 \ldots \frac{n(3n-1)}{2}\right)$ hexagonale (1, 6, 15, 28, 45, 66 ... n(2n—1)), etc., a zece tipuri de proporții (prezentate cu exemple numerice corespunzătoare) : $\frac{c-b}{b-a} = \frac{c}{c}$ (1, 2, 3), $\frac{c-b}{b-a} = \frac{c}{b}$ (1, 2, 4), $\frac{c-b}{b-a} = \frac{c}{a}$ (2, 3, 6), $\frac{b-a}{c-b} = \frac{c}{a}$ (3, 5, 6), $\frac{b-a}{c-b} = \frac{b}{a}$ (2, 4, 5), $\frac{b-a}{c-b} = \frac{c}{b}$ (1, 4, 6), $\frac{c-a}{b-a} = \frac{c}{a}$ (6, 8, 9), $\frac{c-a}{c-b} = \frac{c}{a}$ (6, 7, 9), $\frac{c-a}{b-a} = \frac{b}{a}$ (4, 6, 7), $\frac{c-a}{c-b} = \frac{b}{a}$ (3, 5, 8), (82, 47—49).

De exemplu, pentagonul reprezintă un model dinamic, generînd serii lineare nedefinite, în timp ce hexagonul (al cărui latură este egală cu raza cercului în care este înscris) predomină în echipartițiile statice, izotrope, cristaline ale spațiului. (82, 59). Dintre raporturile menționate se distinge raportul $\frac{a+b}{a} = \frac{a}{b}$ sau $\frac{a}{b} = \frac{\sqrt{5}+1}{2}$ = 1,618... care se găsește în figurile geometrice derivate din pentagonul regulat (în special în pentagrama sau pentagonul stelat) și din decagonul convex și stelat, definind „secțiunea de aur" sau „rația medie și extremă" (82, 51). (Exprimat prin „șirul lui Fibonacci" — 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89..., acest principiu este larg răspîndit în natură — de exemplu, el guvernează ramificarea și înfrunzirea plantelor, dispoziția semințelor pe discul florii soarelui, reprezentînd, în general, legea creșterii organice). Nu este, desigur, nevoie să amintim lunga istorie a „secțiunii de aur" în domeniul artelor sau arhitecturii (începînd cu Egiptul antic și terminînd cu aplicarea sa în muzică de către Béla Bartók) (82) (130, 174 v). „Din toate «temele» dinamice, acelea bazate pe $\sqrt{5}$ și pe Ø (adică pe secțiunea de aur), oferă o mult mai mare varietate și suplețe decît celelalte două «teme» dinamice simple ($\sqrt{2}$ și $\sqrt{3}$) și se întîlnesc mult mai des decît acestea din urmă (temele «cristaline» ale materiei neorganizate), în schemele arhitecturale sau decorative egiptene și grecești (82, 68). „Căci aceste forme nu sînt, ca și celelalte, frumoase numai în anumite condiții, ci sînt totdeauna frumoase, în sine", a gîndit Platon acum peste două mii de ani (82, 74). Toate aceste expresii numerice trebuie înțelese ca reprezentînd esențe. Astfel, cifra 2, numărul 2, doimea sau cuplul și ideea Dualității sînt lucruri cu totul diferite. (82, 27). „Numărul este esența Formei sau Forma prin excelență" (82, 30). „Proporția nu reprezintă decît aspectul matematic al unei comparații" (82, 135). În general, un șir de permutări sau combinări poate releva elemente arhetipale ale domeniului respectiv. (De exemplu, tabelele de ritmuri aksak prezentate de C. Brăiloiu) (28). „Per-

Scanned with OKEN Scanner

mutarea este un instinct fundamental al gîndirii raționale. De îndată ce rațiunea decupează realul în categorii, demonul jocului sugerează omului permutarea" (131, 115), relevîndu-i extinderea „zonei" respective a cunoașterii și ordinea din cadrul ei. Referitor la semnificația cosmică a unor elemente de geometrie, amintim una din legile lui Kepler, după care între sferele corespunzătoare orbitelor celor șase planete cunoscute pe vremea lui (în ordine — Saturn, Jupiter, Marte, Tera, Venus, Mercur) se înscriu cele cinci poliedre regulate posibile (în ordine — cub, tetraedru, dodecaedru, octaedru, icosaedru). Legea lui Titius-Bode găsește de asemenea relații numerice simple între distanțele medii dintre planete și soare. (157, 29, 34—35).

20.3. Alt „principiu arhetipal" este cel al simetriei.

20.3.1. Simetria există pe scară largă în natură, în diferite forme, ca simetria bilaterală (omul și majoritatea animalelor superioare), trilaterală, tetra-, penta-, hexa-, octo-, deca-, dodecalterală (la numeroase specii de animale inferioare și de plante) (157, 58).

20.3.2. „Simetria, comună muzicii și artelor plastice (inclusiv arhitecturii) și multor forme din lumea organică și anorganică... poate fi/ bilaterală, de translație, de rotație, ciclică, elicoidală, (în care se include și faimosul șir al lui Fibonacci), ornamentală etc. În muzică, simetria există la toate nivelele — în structurile spațiale (moduri etc.), în structurile temporale (alternanța din eterofonie a monovocalității cu plurivocalitatea etc.), în formă (structura *ABA* etc.) (141, 57). (Referitor la simetrie și la multiplele ei implicații, vezi și (180), (163), (96), (136), (85).

20.3.2.1. La baza tuturor aspectelor simetriei se află însă „ideea de invarianță a unei configurații de elemente în raport cu un grup de transformări automorfe" (180, 5).

20.3.2.2. „Teoria grupurilor, capitală în matematica modernă, fundamentează... însăși inteligibilitatea naturii și, adăugăm noi, a artei (muzicale, plastice etc.). Grupul este un exercițiu al rațiunii, inteligența fiind dotată cu o intuiție rațională a grupului... Construcția obiectelor din lumea exterioară are drept fundament noțiunea grupului de transformări ; grupul constituie *criteriul de obiectivitate* prin excelență... Chiar și modificările senzațiilor noastre — demonstrează Ullmo /în a sa *La pensée scientifique moderne*, Paris, 1969/ — formează un grup. Experiența noastră sensibilă este determinată de proprietățile anumitor grupuri și echivalează explorării și recunoașterii acestor proprietăți... Grupul apare astfel drept condiția necesară a experienței, „punctul de întîlnire dintre lume și gîndire" (141, 57).

20.4. O altă „zonă arhetipală a cunoașterii" este reprezentată de logica matematică.

20.4.1. Logica simbolică se interesează în mod deosebit de trei feluri de expresii — 1. expresii pentru obiecte și proprietăți, 2. expresii propoziționale și 3. expresii-operatori. (61, 14).

20.4.1.1. Conectivele propoziționale (sau operatorii logici) sînt : conjuncția, disjuncția, negația, implicația, echivalența. (44, 15), la care pot fi adăugați, ca legături între conective : negarea disjuncției, negarea conjuncției, negarea implicației, negarea negației, negarea echivalenței (44, 40), alte conexiuni interpropoziționale (principiul contradicției excluse, al terțului exclus, al rațiunii suficiente) (108, 63).

Scanned with OKEN Scanner

20.4.1.2. O clasificare a termenilor i-ar putea grupa astfel: a) obiectuali, predicativi, de relație (de exemplu — om, alb, egalitate); b) abstracți, concreți (de exemplu — umanitate, om); c) reali, ideali, vizi (de exemplu — plantă, punct, demon); d) pozitivi, negativi (de exemplu — formal, neformal); e) singulari, generali, categoriali (de exemplu — Eminescu, copac, spațiu); f) absoluți, relativi (de exemplu — număr, bun); g) constanți, variabili (de exemplu — 2, x); h) simpli, compuși (de exemplu — Ionescu, erou). (61, 15).

20.5. Regulile gramaticii — văzute ca esențe ale modului de exprimare verbal — pot fi considerate de asemenea a avea un sens arhetipal, ele putînd fi de altfel regăsite în alte structuri fundamentale ale gîndirii.

20.5.1. „Analiza regulilor care alcătuiesc structura actului ritual este în măsură să descopere o logică comună cu cea a gramaticii, lucru atestat de preluarea categoriilor și terminologiei respective de către gramatica tradițională indiană“ (1, 20) (111b).

20.5.2. În general, se poate afirma că gramatica generativă a lui Noan Chomsky „apare în domeniul artei ca o metaforă extrem de adecvată“ (151, 63) (vezi Noam Chomsky, Syntactic structures, Haga, 1957).

20.5.3. Iată și întrebările circumstanțiale din dreptul roman, care se suprapun cu noțiunile gramaticale fundamentale. (quis, quid, ubi, quibus, auxilis, cur, quomoda, quando — cine, ce unde, prin ce mijloace, în ce scop, cum, cînd).

20.6. Un alt domeniu cu un „aparat formal“ bine sistematizat (deci extensibil) este cel al retoricii. Menționăm domeniile retoricii: domeniul metaplasmelor, domeniul metataxelor (suprimare, adjoncție, suprimare+adjoncție, permutare), domeniul metasememelor (sinecdoca, metafora, comparația, metonimia, axiomoron, atelaj, antimetabola, antanaclaza), domeniul metalogismelor (suprimare, adjoncție, hiperbolă, repetiție, pleonasm, antiteză, suprimare+adjoncție, eufemism, alegorie, permutare). (54).

20.7. „Periodicitatea, ritmul numeric intervine în toate fenomenele fizice“ (82, 222—223). De exemplu, în tabloul periodic al elementelor (care conține „octave“ — serii de cîte opt elemente avînd ca prim termen un gaz inert etc.).

20.8. Alte tipologii din teoria artei plastice contemporane (referitoare, de exemplu, la tipurile de perspectivă (35), (68) sau la categoriile de forme expresive din arta modernă — forme geometrice, seriale, dinamice, fantastice, obiectuale, capricioase (129) — „ascund“ de asemenea principii arhetipale.

20.9. Tipologia raselor umane are în vedere patru subgenuri (varietățile albe, — cu tulpina caucaziană, pelagică, celtică, germanică, constituind „sușa europeană“ și tulpinile arabică, orientală sau indiană — constituind „sușa orientală“, galbene sau măslinii, negre, roșii iar, de exemplu, în Europa, șase rase — nordică, dalofalică, osteuropidă, mediteranidă, alpinidă, dinaridă (126, 205—207).

20.10. Tipurile psihologice (în pofida diversității principiilor de definire!) relevă complexe de arhetipuri comportamentale sesizante și pentru lumea artei.

Scanned with OKEN Scanner

20.10.1. O analiză a „tipurilor existente în viață și literatură", definește firea demonstrativă, hiperexactă, hiperperseverentă, nestăpînită, cu combinații care conduc la firea hipertimică, distimică, labilă, exaltată, anxioasă, emotivă, inclusiv firea extravertită și introvertită (110).

20.10.2. O tipologie clasică — datînd din secolul V înaintea erei noastre — este cea a lui Empedocle și Hippocrate, care stabilește și relații între principii diferite (temperament sanguin — aer, cald, umed, sînge ; temperament melancolic — pămînt, rece, uscat, bilă neagră ; temperament coleric — foc, cald, uscat, bilă galbenă ; temperament felgmatic — apă, rece, umed, flegmă) (2, 49).

20.10.3. Alte tipologii — după Pende (brevilin, mediu, longilin), după E. Kretschmer (picnic — ciclotim, astenic — schizotim, atletic, displastic), după Cl. Sigaud (respirator, cerebral, muscular, digestiv), după Schreider (vertical, intermediar, orizontal), după W. H. Sheldon (endomorf, mezomorf, ectomorf), etc. descriu tipurile umane avînd în vedere criterii morfo-fizico-psihologice, psihofiziologice, psihologice, psihosociologice etc.

20.11. La nivelul tipologiei culturii, se încearcă, de exemplu, definirea artei germane prin cîteva „determinante arhetipale" cum ar fi orientarea verticală (dominanta înălțimii), dinamica extensivă și intensivă, optica unghiulară, elementul sugestiv și muzical, tentația extremelor, simțul pentru fantastic etc. (149), „barocul" ca „un tip sau o stare de existență" ce se caracterizează printr-o trăire „de pe o poziție defensivă cu totul specială, apărîndu-se printr-o explozie de strălucire, care se substituie adevăratei puteri". (150). În același sens, sînt edificatoare tipologiile propuse la nivelul tipului cultural uman (tipul „Odiseu" — versatil, înșelător și tipul „Ahile" — sincer, simplu, sumar) (112, 5) sau a tipurilor de gîndire („Știința, filosofia, arta și religia sînt patru modalități ale spiritului care nu suportă o determinare a specificului prin reciproce subordonări") (112, 11).

10.12. Ajungînd la acest nivel de generalitate, nu este lipsit de interes a aminti cea mai lapidară tipologie (mai profundă în semnificație decît ar părea la prima vedere, chiar și ca formulare), aparținînd lui Raul Valery — „Două catastrofe amenință omenirea — ordinea și dezordinea" (168, 52).

20.13. O ultimă tipologie — a „maladiilor spiritului contemporan" găsește șase orientări spirituale „deviante" — numite de C. Noica — catholită (carența generalului), tedelită (carența individualului), horetită (dereglarea determinațiilor), respectiv, aspectul lor invers — ahoretie (renunțarea la determinații), atodetie (refuzul individualului) și acatholie (refuzul generalului) (143).

21. Reamintim faptul că — după cum arată în repetate rînduri Jung — arhetipurile nu sînt „figurabile", exprimabile în esența lor ; ele pot fi doar „explicate" metaforic, mai bine-zis, sugerate printr-un simbol.

21.1. „Il est absolument inconcevable qu'il puisse exister une figure quelconque capable d'exprimer l'indéfini de l'archétype" (103, 25).

Scanned with OKEN Scanner

„On ne doit point un instant s'abandonner à l'illusion que l'on parviendra finalement à expliquer un archétype et ainsi le «liquider». La tentative explicative la meilleure, elle-même, ne sera jamais rien d'autre qu'une traduction plus ou moins réussie dans un autre système d'images". (97). „Nous ne savons tout simplement pas d'où il faudrait faire découler en dernière analyse l'archètype" (103, 19).

21.2. La această indeterminare, de data aceasta în domeniul estetic se referă și Paul Klee cînd afirmă „Forța creatoare scapă oricărei denumiri, ea rămîne în ultimă analiză un mister nespus" (80, 149) sau Corrado Maltese cînd susține „neputința traducerii mesajului estetic (119, 76).

21.3. În cele ce urmează, vom prezenta cîteva exemple de simboluri și de „analize simbolice", aceasta fiind calea care conduce, în ultimă instanță, și la înțelegerea arhetipurilor muzicale.

21.3.1. „Le plus noble de tous les symboles de la libido est la figure humaine, démon ou héros. Avec elle, la symbolique quitte le domaine neutre, qui est celui de l'image astrale et météorique pour prendre forme humaine, donc la figure de l'être qui passe de la souffrance à la joie et de la joie à la souffrance, qui tantôt, tel le soleil, se tient au zénith, tantôt est plongé dans la noire nuit et renaît de cette nuit même pour un nouvel éclat" (105, 295).

21.3.2. Iată cîteva semnificații ale simbolisticii *labirintului.* (Nu este numai o expresie spațială, ci și un atemporală ; „călătorie obstaculată" ; a intra în labirint înseamnă a rămîne de bună voie într-o solitudine acceptată, a te împăca cu rigorile hazardului, a încerca găsirea unei soluții ; moarte, cunoaștere, renaștere ; bifurcațiile labirintului — posibilitatea alegerii, a greșelii ; „regatul morții" ; legat de noțiunile de nod, împletire ; îmbinare între motivul deschis al spiralei și cel închis al împletirii ; centrul lui — ceva „numinos, un mister, un arheton" ; enigmă, obstacol de trecut, „șaradă a cărei miză este viața, un joc mortal" etc.) (167, 237, 238, 240, 241, 6, 12, 13, 45).

21.3.3. Din Egipt, „țara simbolurilor", provin motivele *piramidei* (simbol al forței eterne, sinteză între triunghi ca semn al vieții și patrat, ca semn al universului), *sfinxul* (simbol al eternului feminin, alternantă între infernal și celest, enigmă veșnic nedezlegat), *pasărea Phoenix* (simbol al sufletului nemuritor, simbol-cheie a vieții). (94, 18). Dacă toate aceste simboluri par a fi legate de o populație de agricultori — ca și simbolul pajurei — simbolul *„măiestrei"*, descendent al unor practici solare antice, pare a fi legat de populații de păstori. (170, 22).

21.3.4. În același sens, *crinul* ar fi un simbol al purității, *laurul* — al victoriei, *măslinul* — al păcii, *roza* — al frumuseții feciorelnice, *focul* — al vieții, pasiunii, *luna* — al feminității etc. (94, 67).

21.3.5. Există și o simbolistică a culorilor. Astfel, *galbenul* ar fi maladiv, *violetul* — mortuar, *albastrul* ar fi legat, în general, de exagerări sau situații nefavorabile, *roșul* — legat de sănătate, *verdele* avînd sensuri mai contradictorii (de exemplu, în expresiile „verde de necaz", „bătrîn încă verde", „stele verzi" etc.). De remarcat, de asemenea, „dialectica tulburătoare" a unui nume ca acela de Harap-Alb (155, 189).

Scanned with OKEN Scanner

21.3.6. În simbolul *seminței* se află întregul mister al germinării, al creşterii şi rodirii viitoare. (73, 8).

21.3.7. Simbolismul *numărului 3* este de asemenea foarte bogat. El semnifică triada cer-pământ-iad, sau cer-aer-pământ, în mitologia romană, cele trei parce, grații, judecători ai infernului ; triunghiul cu vîrful în jos ar semnifica lumea pământească, continuitatea speciilor, iar cel cu vîrful în sus, lumea transcendentă, divinitatea primară etc. *Numărul 4* ar simboliza cele patru puncte cardinale, anotimpuri, brațe ale crucii etc. (157, 62—63). *Omul înscris în pentagramă* ar simboliza (în evul mediu şi Renaştere) microcosmosul. (80, 33).

21.3.8. Se poate vorbi de o „obsesie a *soarelui*" în pictura lui Van Gogh, de obsesia *pământului* (a argilei, asperității, rotunjimilor etc.) în pictura lui Poussin şi Courbet, de cea a fluidului, a *apei,* în pictura lui Corot, de evitarea solidului, de refugiere în *ceața nordului,* în pictura lui Turner — cu tot ceea ce aceste „dominante" semnifică în plan simbolic. (94, 88—90).

21.3.9. Pe un plan mai general, *punctul,* germen al liniei, ar fi şi germenul lumii (83, V), *spirala* ar exprima ideea de devenire, de relativ (16, 29), *forma circulară* ar simboliza totalitatea, sinteza masculin (Yang, cifra 3) — feminin (Yin, cifra 2) (83, 62—63).

21.3.10. În simbolismul muzical, *numărul 1* apare ca determinînd amplasarea, punctul de plecare reprezentat de tonică, *2* este „numărul spațiului", caracterizat prin intervalul de octavă (care determină amplitudinea şi limitele diferențierilor posibile), *3* este „numărul timpului", sursa diferențierii (caracterizată prin intervalul de cvintă şi ciclurile sale infinite), iar *5* este „numărul percepției şi al armoniei" (caracterizat prin intervalul de terță minoră şi majoră). Urmînd simbolismul hindus, *7* ar fi numărul „supra-sensibil", numărul lumilor invizibile, numărul morții dar şi al originii vieții. (49, 31). Pe plan timbral, anumite instrumente de percuție ar simboliza „certains bruits énormes et étranges de la nature comme les cascades et les torrents de montaigne" (167, 59).

21.3.11. Referindu-se la sculptura lui C. Brâncuşi şi la semnificația ei simbolică, S. Al-George descrie *ovoidul* (care suprapune forma sa peste chipul omului, trupul păsării sau al țestoasei) (1, 25), *Oul, Pasărea, Cuplul, Stîlpul, Țestoasa* ca „simboluri primare ale lumii arhaice... existente în Eurasia, Africa, Australia şi America precolumbiană (1, 23), *Coloana fără sfîrşit* ca imagine a axei lumii (axis mundi), temă mitică reperabilă în preistorie, reprezentare cosmologică universală, tradusă prin diverse imagini (muntele, stîlpul, arborele, gigantul) (1, 32), *roata cu spițe* ca o reluare a simbolismului *coloanei* într-o altă imagine („exprimînd concomitent unitatea în punctul central al convergenței, punct ideal, imobil şi multiplicitatea în divergența lor periferică") (1, 43—44), etc. „Deosebirea dintre *Coloană* şi *piramidă* (obelisc) este obținută prin introducerea elementelor de ciclicitate şi polaritate aplicate piramidei ca schemă primară a spațio-temporalității închise" (1, 46). Imaginea *Coloanei* nu ar trebui redusă la un singur „registru cosmic" (de exemplu, cel vegetal), ea simboilzînd spațiul şi timpul, lumina. (1, 58). Şi *roata* ar exprima lumina, sugerînd soarele în poziție zenitală. (1, 61). Stîlpul sacrificial, steagul, buzduganul, su-

Scanned with OKEN Scanner

liţa etc. sînt simulacre ale coloanei, existente în diferite practici folclorice (în rituri de trecere) (1, 68—69). „*Pasărea* şi *Coloana* se amalgamează în *Cocoş*“ (1, 73). *Sărutul* este o ilustrare a cuplului arhetipal (1, 73), cuplu ce semnifică, prin tema androginului, „unitatea în dualitate“, coincidenţa contrariilor (1, 73, 76). Sinteza simbolică *coloană — cuplu — poartă*, exprimată în Poarta Sărutului „se regăseşte în arhitectura sacră a Indiei“ (1, 79), semnificînd — poartă, prag — o „ruptură de nivel în ordine ontologică (1, 79—80), *soarele + luna* — o „expresie a eternităţii prin abolirea polarităţii astrale“ (1, 82), etc.; „*pasărea de aur* ... se confundă cu *Coloana* şi ambele cu *lumina*“ (1, 86). *Ţestoasa* semnifică „baza neclintită a lumii“, bolta cerească şi pămîntul (1, 98). „*Roata* sau *mandala* exprimă concomitent o dublă şi opusă mişcare — atît spre dispersarea centrifugă, ca trecere de la unu la multiplu, cît şi spre concentrarea centripetă, ca reintegrare a multiplului în unu, ambele mişcări definind în aceeaşi măsură cosmodinamica cît şi psihodinamica“ (1, 104). Haosul, „ca stare precosmologică a tenebrelor“, este simbolizat prin *ape* sau *şarpe*. (1, 180). etc.

21.3.12. Această listă ar putea fi, desigur, continuată la infinit. O vom încheia, extrăgînd cîteva dintre semnificaţiile simbolice ale *apei* (unul dintre cele mai bogate simboluri). „Sursă de viaţă, mijloc de purificare, centru de regenerare ... infinitatea posibilităţilor ... ameninţările dizolvării ... prin baie, botez — dezintegrarea, regresia pentru regenerare, progresie ... originea vieţii ... fertilitatea, înţelepciunea, graţia, virtutea ... fluiditate, tendinţă de disoluţie ... omogenitate, tendinţă de coeziune ... materia primă ... indistincţia primară ... lumea posibilităţilor informale şi formale ... origine şi vehicul al vieţii ... instrument de purificare rituală ... libertatea fără margini ... opusă focului, energie yin, corespunde nordului, solstiţiului de iarnă, rinichilor, culorii negre, trigramei, abisalului ... mama, matricea ... sursă de viaţă şi de moarte, creatoare şi distrugătoare ... simbol al vieţii spirituale ...materie perfectă, simplă, fecundă, transparentă etc. etc.) (46, 221—231).

21.4. „Existenţa cîmpului simbolic ca o constelaţie de imagini diferite, dar solidare din punct de vedere semantic, se explică prin faptul că pentru evocarea unei realităţi cu totul inefabile este necesară concentrarea mai multor imagini simbolice. În cadrul cîmpului simbolic, toate imaginile realizează o convergenţă a sensurilor spre un focar central ce capătă astfel o densitate semantică, o luminozitate revelatoare pe care niciuna dintre imagini nu o deţine în izolare“ (1, 29).

21.4.1. De la concepţia despre simbol ca „apanaj al gîndirii prelogice“ (L. Lévy-Bruhl, în 1, 12), pînă la concepţia lui Jung („Le symbole n'est ni une allégorie ni un semeion [Signe] ; il est l'image d'un contenu qui, en grande partie, transcende la conscience ... le problème de la formation des symboles ne peut être traité si l'on ne tient compte des processus instinctifs ; car c'est de ces derniérs que provient la force qui met le symbole en mouvement“) (105, 155, 381), există o întreagă literatură în jurul acestui subiect.

21.4.2. Reţinem doar cîteva idei. Astfel, E. Cassirer consideră specifică omului şi esenţială lui *capacitatea de a produce simboluri* (definind limba, mitul, religia, ştiinţa ca forme simbolice produse de spirit) (94, 36) ; Freud consideră arta ca un sistem de simboluri camu-

Scanned with OKEN Scanner

flate ale impulsiilor sexuale (94, 48). *Simbolul* se distinge în esenţă de *semn,* bazat pe o convenţie arbitrară (94, 54), el funcţionează ca un „transformator de energie" (105, 386), funcţia sa unificatoare este un mijloc de pătrundere a „misterului totalităţii", a „coincidenţei contrariilor" (1, 192), fiecare simbol fiind un microcosmos, o „lume totală" pluridimensională (46, XXVI), iar „aria sa semantică" întinzîndu-se de la figurativitatea unei imagini semnificative pînă la „convenţionalitatea şi vidul intuitiv care prezidează lumea cifrelor, a literelor sau a semnelor operatorii" (112, 57). Desigur, este incontestabil faptul că simbolul are în artă „o îndelungată tradiţie"; după Cl. Lévi-Strauss, „orice cultură poate fi considerată ca un ansamblu de sisteme simbolice, operele de artă fiind doar expresii simbolice subiective ale simţirii şi gîndirii umane" (94, 59).

21.5. *Între simbol, mit, rit, artă este o strînsă legătură.* Astfel, Cl. Lévi-Strauss a arătat că mitul şi ritul constau într-o *reorganizare a experienţei sensibile în cadrul unui sistem semantic* „care surprinde în mod sincronic relaţiile şi aspectele lumii într-o abstracţie ce nu le mutilează prin simplificare ci ... le totalizează într-o schemă potenţială în care se răsfrîng nu numai simetriile şi osatura organică, dar şi opoziţiile, aspectele antinomice ale realului" (66, 13). Acesta este motivul pentru care „L'histoire des religions, dans son sens le plus large (c'est-à-dire en incluant la mythologie, le folklore et la psychologie primitive) constituie la maison au trésor des formes archétypiques" (103, 48). Se admite, în general, că omul raţional de astăzi „este numai aparent liber de reprezentări magice şi conduite mitice", că „anumite aspecte şi funcţiuni ale gîndirii mitice sînt constitutive ale fiinţei omeneşti" (78, 126). Valorile culturale indiene s-au impus lumii occidentale tocmai prin semnificaţia lor universală prin faptul că, în India, continuitatea gîndirii arhaice a determinat „păstrarea dimensiunii simbolice a lumii şi a spiritului" (1, 9—10), care este „tot o sferă noologică, cea a gîndirii de adîncime" (1, 169). Situată într-o zonă comună mitului, ritului şi artei, coloana lui Brâncuşi, de exemplu, „oferă o dovadă a consubstanţialităţii acestor trei domenii" (1, 71). Mircea Eliade definea mitologia ca o *„istorie arhetipală a lumii originare"* (1, 293), funcţia dominantă a mitului, fiind aceea de *a fixa modele exemplare a tuturor acţiunilor umane semnificative,* (46, XX) de a oferi „transpoziţii dramaturgice" ale acestor arhetipuri (46, XIII—XX).

21.6. În cadrul funcţiei simbolice a artei în general, se poate afirma că muzica reprezintă probabil cea mai pregnantă formă a acestei gîndiri; „pentru omul primitiv, muzica nu este o artă, ci o forţă. Prin ea a fost creată lumea" (45, 68). Pe de altă parte, „simbolismul limbajului muzical al lui Bach a atras de mult atenţia muzicologilor, care au lansat ideea unor teme-simboluri în creaţia sa. Este frecventă azi înţelegerea muzicii ca artă ce exprimă nu atît sentimente omeneşti cît imagini ale sentimentelor, simboluri muzicale" (94, 65). *A cînta, a picta, a recita o poezie etc. — toate aceste acte păstrează şi astăzi un caracter ritual (ele cer un cadru adecvat, o anumită „stare psihică" etc.), ele constituie o „sărbătoare" a spiritului uman, o modalitate de a depăşi condiţia sa, de a comunica cu eternitatea, cu cosmosul.*

Scanned with OKEN Scanner

21.7. *Arta reprezintă astfel o experiență cu dimensiuni simbolice.* „Cîmpul simbolic, fiind de domeniul intuitivului, se refuză unei fragmentări sistematice de tip conceptual ... În reprezentarea simbolică, precum și în fizica modernă, spațiul și timpul își găsesc unitatea devenind spațio-temporalitate“ (1, 31, 42). Astfel, „jocul formal al multiplicării piramidelor /în coloana lui Brâncuși/ corespunde unei scheme mitice a spațio-temporalității, unde unitatea se poate regăsi la nesfîrșit pe fiecare treaptă a multiplicității ... Ciclicitatea mitică este așadar un șir discontinuu de manifestări finite ale infinitului“ (1, 53, 49). Toate acestea se adresează nu numai „conștiinței de veghe, ci totalității vieții psihice“ (1, 202).

21.7.1. Simbolul ne apare ca o „realitate subsumată categoriei mai largi a metaforicului“ (1, 235). Logicienii epistemologi admit faptul că, în general, „trecerea de la nivelul sensibil la cel inteligibil constituie un act metaforic“ (1, 236), idee majoră a epistemologiei indiene, în ansamblul ei. (1, 240). De altfel, Lucian Blaga considera omul ca un „animal metaforizant“ (1, 251).

21.7.2. „Ideea de absolut este structural solidară cu cea de simbol“, afirma același Lucian Blaga (1, 274). *Este o formă* (metaforică !) *de exprimare a unității în totalitate (sau invers),* idee prezentă sub diferite forme în diferite domenii de gîndire „tradițională“ (de exemplu, în acupunctură, unde pe suprafața mîinii, tălpii, urechii etc., se regăsește întreg organismul omenesc, sau în alchimie, unde, într-o „reacție chimică“ se reiterează „creația“ sau „individuația“ psihicului etc.) și sintetizînd, într-un anumit fel, noțiunea de creație artistică.

21.8. Lui Leonardo da Vinci, „pictura îi ținea loc de filosofie“ (175, 158) ; se vorbește despre „specificul muzical“ al firii lui Paul Klee (83, 8), de orientare „muzicalistă“ din pictura contemporană (H. Valensi, Bérard, Lempereur-Haut, L. Ney etc.) (14, 123) ; se afirmă că „pînă azi nu avem în psihologie un Shakespeare, Goethe, Balzac sau Dostoievski“ că „ceea ce nu a fost întîi gîndit de artist nu poate fi gîndit de filosof sau de omul de știință“ (123, 45—46), că orientarea constructivistă nu împrumută nimic de la știință, ci „regăsește prin instinct, nu prin raționament, anumite legi matematice sau geometrice“ (36, 197), că „Sonorul, vizualul și conceptualul coexistă în mai toate artele. Muzica devine pentru Xénakis arhitectură, textul devine pentru Roland Barthes muzică, textul e tonal, cadența gesturilor armonizează întregul, textul devine polifonic“ (64, 254).

21.8.1. Pe de altă parte, nici o știință exactă ca matematica nu se poate lipsi de intuiție. „Deși numărul este temelia logică a matematicii, ea s-a clădit ignorîndu-și temelia“ (172, 9), deoarece ea și-a pus de relativ puțin timp întrebarea „Ce este 1 ? Este concept, semn ? este simbol ? este exponentul unei operații ? etc.“ (172, 11).

21.8.2. „Prin număr, matematica intuiește realitatea obiectivă ... număr înseamnă *cunoaștere,* dar cunoaștere *noetică,* verticală, *intuiție* nemijlocită a realității, *experiența sensibilă.* El este simbolul, semnul, numele acestei experiențe“ (172, 13). Pe de altă parte, „Operația matematică este o metodă a cugetării matematice, în care aceasta poate cugeta simultan, în predicat, unitățile cugetate în timp, în subiect. Operația este o judecată, o metodă de a gîndi simultan aceeași valoare

Scanned with OKEN Scanner

cantitativă atît sub formă temporală cît şi sub formă spaţială" (172, 111).

21.9. Toate acestea ne conduc la concluzia că „Nu există în structura mentală a omului decît o singură «funcţie creatoare de forme», fie că aceste forme sînt mentale (ştiinţifice) sau senzoriale (artistice)" (65, 142). „Orice lucru existent este un analogon a tot ce există", afirmă Goethe (94) sau, „Arta şi ştiinţa simplifică", afirmă Einstein (65, 125); acestea sînt doar două formulări simbolice, din infinitatea celor posibile, care relevă *esenţa intuiţiei artistice, aceea a regăsirii unităţii natură — cultură.*

22. Locul arhetipurilor muzicale în raportul natură — cultură.

22.1. *Arhetipurile muzicale „răzbat" prin „eşafodajul cultural" al unei epoci* (uneori hipertrofiat, aberant, paralizant), *fiind obiective, fundamentale, mai puţin „cultură" cît „natură".*

22.2. Trei ordine de conştiinţă ar funcţiona în acelaşi timp în corpul unui individ — complexitatea universală, automatică, a universului natural; conştiinţa de grup, cucerită prin mijloacele experienţei comune a vieţii culturale şi conştiinţa individuală, care poate să depăşească limitele conştiinţei de grup (23, 126).

22.3. „Aucune de ces significations musicales n'est absolue, même à l'interieur de cette même tradition musicale européenne" (23, 78). Muzica se execută, ascultă în contextul unei culturi, a unui sistem muzical de care nu se poate disocia. În ultimă instanţă, muzica exprimă aspecte ale organizării umane sau percepţii ale organizării „naturale" condiţionate de om (23, 20). „Il est posible que les réponses à de nombreuses questions importantes touchant la structure musicale ne soient pas d'ordre strictement musical. Pourquoi préfère-t-on certains modes, certaines gammes, certains intervalles? L'explication peut-être historique, politique, philosophique ou naturelle en fonction de lois acoustiques" (23, 101). „La musique est exécutée dans le cadre d'une situation sociale" dar, în acelaşi timp, „La musique a *vraiment* le pouvoir de trancender le temps et la culture" (23, 112, 121).

22.4. Arta şi natura nu sînt forme antinomice. (94, 144). „Apelînd la simbolul «natural» şi bazîndu-se în fond pe acest simbol, pe valenţele lui, arta nu «inventează» sau n-are nevoie să inventeze simboluri artificiale ca acelea la care recurge ştiinţa. Ea se menţine în planul sensibil, senzorial-concret al existenţei" (94, 67). Leonardo da Vinci este convins că „Spiritul uman ... nu va descoperi niciodată o invenţie mai frumoasă, mai simplă şi mai economică decît cele ale naturii" (80, 30). Fiecare nouă înţelegere a lucrurilor se petrece întîi în planul emoţiei (73, 45). „On peut admettre que la musique est du son organisé en structures socialement admises, que faire de la musique peut-être considéré comme une forme de comportement appris et que les styles musicaux reposent sur ce que l'homme a choisi de prélever dans la nature pour faire partie de son expression culturelle, plutôt que sur ce qui la nature lui a imposé. Mais la nature dans laquelle l'homme a prélevé ses styles musicaux ne lui est pas seulemeent extérieure; elle inclut sa propre nature, ses capacités psycho-physiques et la façon dont

Scanned with OKEN Scanner

elles ont été structurées par son expérience des échanges avec les gens et les choses, qui font partie du processus de maturation par adoption dans la culture" (23, 34). Muzica preia deci „modelele" sale de la natură, direct sau prin intermediul „mecanismelor naturale" existente în structura mentală a omului *(care este o structură în deplin acord cu natura).*

22.5. *Arta creează deci o a doua natură, după legi analoge legilor naturale.* (94, 239).

22.5.1. Noi nu sîntem doar „in-formaţi, ci noi in-formăm lumea lucrurilor ; ne mişcăm în propriul nostru univers de forme şi, descriind lucruri, descriem de fapt forma propriei noastre activităţi. Cunoaştem lumea laolaltă cu ce punem în ea ; o cunoaştem deci omeneşte" (114, 117). Tot Leonardo da Vinci cerea să „nu te mulţumeşti să cunoşti lucrurile aşa cum le-a produs natura, ci să cauţi să cunoşti originea lucrurilor care sînt desenate în spiritul tău" (36, 29).

22.5.2. „Viaţa este formă, iar forma este modalitatea vieţii. Relaţiile care leagă între ele formele din natură nu pot fi pur întîmplătoare şi ceea ce numim «viaţă naturală» este de fapt o relaţie între forme ... Relaţiile formale dintr-o operă de artă şi cele dintre diverse specii de artă constituie o ordine şi o metaforă pentru întregul univers" (68).

23. Reformularea „sensului artei" în perspectiva teoriei arhetipurilor inconştientului colectiv.

23.1. Insistenţa în acest studiu asupra concepţiei lui C. G. Jung este intenţionată, motivată de dorinţa de a găsi un punct de vedere sintetic asupra muzicii mai profund decît cel analitic-tehnicist uzual. Optica adoptată ne situează în *planul „rădăcinilor psihice inconştiente" ale artei sunetelor, plan care nu se poate confunda cu cel fizico-acustic sau cu cel estetic* (primul, obiectiv, independent de om, al doilea, subiectiv, deci „supus istoriei") ; dacă o separare a acestor planuri nu ar fi artificială, s-ar putea afirma că *planul arhetipal le „precede" pe toate celelalte (inclusiv pe cel semiotic, al cărui nucleu îl constituie), din unghiul de vedere al psihicului omului producător şi consumator de artă.*

23.2. Alegem (aproape la întîmplare) din mulţimea infinită a definiţiilor posibile ale artei sau compoziţiei muzicale, trei variante.

23.2.1. „Arta reprezintă capacitatea ... omului de a separa o formă din haosul învolburat al senzaţiilor sale şi de a contempla această formă în unicitatea ei" (H. Read) (132, 11).

23.2.2. „Arta nu e un lucru ... ci un mod de a te comporta faţă de el" (A. Moles) (131, 7).

23.2.3. „Compoziţia muzicală constă în a extrage din haosul sonor al universului înconjurător o structură, în a realiza un grad de ordine" (131, 43).

23.2.4. Din toate aceste enunţuri (ca şi din multe altele) deducem că, în afara datelor convenţionale, aparţinînd unui anumit „limbaj", stil, unei anumite zone, epoci etc., există în artă un element, un plan care se referă la ceva „mai profund" (fie că are în vedere „structurarea" materiei, fie „comportarea" faţă de ea), la o nevoie de „ordine artistică", care nu poate fi confundată cu un alt tip de ordine, „ordine artis-

Scanned with OKEN Scanner

tică" ce îi este sugerată omului, înainte şi peste latura convenţională a „limbajului" etc., de către ceva ce operează din interiorul inconştientului său, sub forma arhetipului.

23.4. O operă muzicală, care ar încerca să evite „deliberat" o serie de arhetipuri muzicale, ar utiliza involuntar altele (de exemplu, arhetipul muzical al haosului). O construcţie artificială muzicală poate fi „refuzată ca artă" fie în planul rezonanţei în inconştient al arhetipului muzical, fie în plan estetic.

23.5. Sensul artei ar fi (în această terminologie) : *modelarea estetică (deci, concretă senzorial, conform unui „limbaj" convenţional, „istoric", „cultural") a unor arhetipuri ale inconştientului colectiv (deci, a unor date fundamentale, „naturale", „eterne").*

24. Un raport reflexiv : muzică — psihologie.

24.1. De remarcat faptul că, dacă psihologia oferă muzicii perspectiva unei înţelegeri mai profunde a „mecanismelor" ei specifice, la rîndul lui, şi „comportamentul muzical", ca produs (parţial) al inconştientului poate oferi informaţii semnificative psihologiei.

24.2. *Muzica nu „exprimă" numai psihicul uman ci îl şi influenţează.* Nu mai este astăzi, desigur, necesar, a pleda pentru rolul activ al muzicii (educaţional, terapeutic, mobilizator etc.), cu toate că modalităţile ei specifice de acţiune asupra personalităţii umane sînt departe de a fi elucidate. Aserţiunile antichităţii greceşti asupra ethos-ului modal sînt binecunoscute. (Aristotel afirmă că anumite moduri, cum ar fi mixolidianul, ar înclina spiritul spre melancolie, spre sentimente concentrate ; modul dorian ar induce calmul şi pacea, modul frigian ar stimula entuziasmul etc.) (49, 119—120). „Vechile intuiţii ale lui Platon privitoare la eficacitatea psihologică a modurilor ar putea fi recuperate într-o semantică muzicală modernă, aflată azi la primii ei paşi" (141. 56). În general, se poate vorbi despre „valoarea terapeutică a artelor cu structură temporală" (166). Toate acestea nu epuizează problema complexă a rolului muzicii în viaţa oricărei colectivităţi ; diferitele aspecte sau funcţii pe care le adoptă, în împrejurări diferite, dovedeşte totuşi că ea „urmează" îndeaproape viaţa acestei colectivităţi, cum am spus mai sus, „exprimînd-o şi influenţînd-o", în acelaşi timp. O „poziţie" atît de importantă nu ar putea fi explicată decît dacă admitem faptul că *muzica, în totalitatea sa* (depăşind deci factorul estetic), *participă la viaţa psihică a individului şi colectivităţii şi anume, probabil, prin intermediul acelor arhetipuri muzicale, reflex al arhetipurilor inconştientului colectiv definite de C. G. Jung.*

24.3. „O tainică evoluţie fatală face ca muzica să devină numitorul comun al «spiritului epocii», al «sistemului artelor», care îşi construieşte în raport cu ea «schemele şi morfologiile sale»". Este un alt mod a exprima ideea că *muzica participă la straturile cele mai profunde ale proceselor psihice umane.*

Scanned with OKEN Scanner

Concluzii

1. Alături de elemente specifice unui anumit „limbaj" — în înțelesul general al termenului — muzica (fie cea folclorică, fie ce „cultă") prezintă și o serie de elemente comune (în zone, epoci diferite) a căror explicație nu poate fi redusă la ipoteza „influențelor", „împrumuturilor", impunînd pe cea a „poligenezei", motivată de *„factori comuni" general umani.*

2. Acești „factori comuni" de natură muzicală, independenți de determinări spațiale sau temporale, care se adaugă altora (la nivelul simbolurilor, miturilor, riturilor sau altor forme de gîndire) s-ar putea datora unei *structuri psihice specific umane, care ar „opera" prin mecanismul arhetipurilor inconștientului colectiv,* concept pus în evidență de cercetările lui C. G. Jung (și — deși extins ca arie semantică — necontrazis, în principiu, de cercetările ulterioare).

3. Sensul primar al acestor arhetipuri ar fi *„rezonanța" omului cu cosmosul,* rezonanță de natură probabil energetică, a cărei „axă" ar fi reprezentată — conform unei concepții de origine pitagoreică — de *perceperea intuitivă a unor ritmuri, raporturi numerice, ca esență a „armoniei" între natură și cultură.*

4. Un corespondent al acestor arhetipuri ar putea fi detectat și în muzică ; îl vom numi (printr-o extensie a termenului utilizat de C. G. Jung), *„arhetip muzical".*

5. Arhetipurile muzicale (mai corect — „imaginile muzicale ale arhetipurilor") ar acționa în cadrul unor limite psiho-fizice (acustice) obiective ; ele ar constitui de asemeni un fel de *„numitor comun", un „liant" al elementelor tradiționale ale „lanțului informațional" muzical* (creator, activitate de creație, operă, execuție, receptare).

6. Arhetipurile nu „evoluează" ci se multiplică, diversifică, își îmbogățesc formele de manifestare (imaginile) ; unele dintre ele pot domina un „moment cultural" anumit. Pe de altă parte, se poate „progresa" sau „regresa" la arhetipuri sau imagini arhetipale cu aspect mai complex sau mai primitiv etc.

7. Se pot descrie „componentele" arhetipurilor muzicale la nivel structural, legate de înălțimea, durata, intensitatea, timbrul sunetului ; un arhetip muzical ar fi definit — în cadrul unui limbaj muzical concret — prin complexe relativ stabile de asemenea calități structurale.

8. Arhetipurile nu pot fi definite, reprezentate, figurate, fiind totuși sugerabile printr-un simbol, ceea ce implică acceptarea noțiunii de „înțelegere simbolică" și „metaforică" a lumii ca *formă intuitivă superioară, completă (și nu „pre-logică") de cunoaștere.*

9. Un prim „catalog" de simboluri arhetipale (cuprinzînd termeni din domenii foarte diverse) ar sugera arhetipuri în sensul cel mai gene-

Scanned with OKEN Scanner

ral, aplicabile (prin „imaginile" corespunzătoare) și în muzică, dar depășindu-i evident domeniul și părînd a tinde să inițieze o semantică ce nu trebuie confundată cu tendința interpretării „anecdotico-literaturizantă" a operei muzicale.

10. Simbolurile arhetipale — practic, infinite ca număr, acționînd în planuri multiple (uneori intersectabile și acoperind „zone arhetipale ale cunoașterii" foarte diverse) pot fi, desigur, „sistematizate" în diferite moduri, fără a putea fi, deocamdată, controlate efectiv ; în fond, *ele cuprind, sub aspect simbolic, întregul lumii sensibile și noționale, privită din diferite unghiuri.*

11. Raportul dintre *arhetipul muzical* și *nivelul estetic* al unei opere relevă *poziția sa fundamentală, statutul său specific, ireductibil („etern", comun întregii umanități), funcționînd „înaintea" factorilor cu caracter convențional, relativ, istoric ;* prin acest „mecanism" inconștient s-ar putea explica rolul muzicii (alături de celelalte arte) la „construirea" personalității individului sau a colectivității.

12. Toate cele expuse aici la un nivel foarte general (în fond, nu o demonstrație, ci un *mixtum compositum* de informații din surse diverse, intenționînd a sugera complexitatea unei idei) reprezintă preliminarii la un studiu care ar trebui să urmărească riguros, să sistematizeze modalitățile de „exprimare" ale unor arhetipuri muzicale într-un „limbaj muzical" concret, definit ; aceasta, deoarece arhetipurile muzicale — în mod similar arhetipurilor în concepția lui C. G. Jung — nu pot fi descrise decît fie ca *abstracțiune* („sugerabilă" printr-un simbol corespunzător), fie ca *„imagine" concretă* („aplicată" unui caz particular).

București, ianuarie 1982.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

(Trimiterile din text se referă la lista bibliografică orînduită alfabetic după numele autorilor ; prima cifră trimite la autorul respectiv, a doua cifră, la pagina sau paginile din publicația citată.)

1. **Al-George, Sergiu.** *Arhaic și universal*, București, 1981.
2. **Allport, Gordon W.** *Structura și dezvoltarea personalității*, București, 1981.
3. *Analyse und Klassifikation von Volksmelodien*, Cracovia, 1973.
4. **Baltrušaitis, Jurgis.** *Aberații. Legende ale formelor*, București, 1972.
5. — *Anamorfoze*, București, 1975.
6. — *Metamorfozele goticului*, București, 1978.
7. — *Oglinda*, București, 1981.
8. **Bartók, Béla.** *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, München, 1923.
9. — *Rumanian Folk Music*, I, Haga, 1967.
10. — *Rumanian Folk Music*, II, Haga, 1967.
11. — *Rumanian Folk Music*, IV, Haga, 1975.
12. **Battaglia, Salvatore.** *Mitografia personajului*, București, 1976.
13. **Barrett, Cyril.** *Op Art*, Schauberg, 1974.
14. **Bayer, Raymond.** *Entretiens sur l'art abstrait*, Genève, 1974.
15. **Bălăceanu, Constantin.** *Nicolau Edmond. Personalitatea umană, o interpretare cibernetică*, București, 1972.
16. **Beigbeder, Olivier.** *La symbolique*, Paris, 1968.
17. **Bentoiu, Pascal.** *Imagine și sens*, București, 1971.
18. — *Deschideri spre lumea muzicii*, București, 1973.
19. — *Gîndirea muzicală*, București, 1975.
20. **Berger, René.** *Artă și comunicare*, București, 1976.
21. **Berger, Wilhelm Georg.** *Moduri și proporții. Studiu monografic.* În : *Studii de muzicologie*, vol. I, București, 1965.
22. — *Structuri sonore și aspectele lor armonice.* În : *Studii de muzicologie*, vol. VIII, București, 1972.
23. **Blacking, John.** *Le sens commun*, Paris, 1980.
24. **Bogdan, R. J., Milcoveanu, A.** *Logică pe înțelesul tuturor*, București, 1974.
25. **Botezatu, P.** *Direcții în logica contemporană*, București, 1974.
26. **Bouleau, Charles.** *Geometria secretă a pictorilor*, București, 1979.
27. **Brăiloiu, Constantin.** *La rythmique enfantine.* În : C. Brăiloiu, *Opere*, I, București, 1967.
28. — *Le rythme aksak.* În : C. Brăiloiu, *Opere* I, București, 1967.
29. — *Sur une mélodie russe*, ibid.
30. — *Musicologie et ethnomusicologie aujourd'hui.* În : C. Brăiloiu, *Opere* II, București, 1969.
31. — *L'Ethnomusciologie, II. Etude interne*, ibid.
32. — *La vie antérieure*, ibid.
33. — *Réflections sur la création musicale collective*, ibid.
34. **Breazul, George.** *Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice.* În : *Studii de muzicologie*, vol. I, București, 1965.
35. **Brion-Guerry, Liliane.** *Cézanne și exprimarea spațiului*, București, 1977.
36. **Brion, Marcel.** *Arta abstractă*, București, 1972.

Scanned with OKEN Scanner

37. **Brînduş, Nicolae.** *Valenţe, grade şi puteri libere.* În : *Studii de muzicologie,* vol. VI, Bucureşti, 1970.
38. — *Consideraţii asupra practicii „Freies Zusammenspiel".* În : *Muzica,* nr. 10/1972, Bucureşti.
39. **Broocks, Jean.** *Adorno sociologue.* În : *Musique en jeu,* nr. 5, Paris, 1972.
40. **Caba, Teodor.** *Funcţia energetică a organismului şi mecanismele acupuncturii,* Bucureşti, 1980.
41. **Caillois, Roger.** *L'Homme et le sacré,* Paris, 1950.
42. — *În inima fantasticului,* Bucureşti, 1971.
43. **Cassirer, Ernst.** *Language and mythe,* New-York, 1946.
44. **Câmpan, Florica T.** *Poveşti despre numere măiestre,* Bucureşti, 1981.
45. **Chailley, Jacques.** *40.000 ani de muzică,* Bucureşti, 1967.
46. **Chevalier, Jan, Gheerbrant, Alain.** Dictionnaire des symboles, Paris, 1973.
47. **Coman, Mihai.** *Izvoare mitice,* Bucureşti, 1980.
48. **Croce, Benedeto.** *Estetica,* Bucureşti, 1971.
49. **Daniélou, Alain.** *Traité de musicologie comparée,* Paris, 1959.
50. — *La sémantique musicale,* Paris, 1967.
51. **David, Constantin.** *Civilizaţia asiro-babiloniană,* Bucureşti, 1981.
53. **Diehl, Gaston.** *Vasarely,* Naefels-Budapesta, 1963.
54. **Dubois, J., Edeline, F., Klinkenberg, I. M., Minguet, Ph Pire, F. Trinton, H.,** *Retorică generală,* Bucureşti, 1974.
55. **Durand, Gaston.** *Structurile antropologice ale imaginarului,* Bucureşti, 1977.
56. **Dumitriu, Anton.** *Logica polivalentă,* Bucureşti, 1974.
57. **Ecco, Umberto.** *Pensée structurale et pensée sérielle.* În : *Musique en jeu,* Paris, nr. 5/1971.
58. **Eliade, Mircea.** *Myths, Dreams and Mysteries,* New-York, 1957.
59. — *Aspecte ale mitului,* Bucureşti, 1978.
60. **Empson, William.** *Şapte tipuri de ambiguitate,* Bucureşti, 1979.
61. **Enescu, Gheorghe.** *Logica simbolică,* Bucureşti, 1971.
62. — *Teoria sistemelor logice,* Bucureşti, 1976.
63. — *Fundamentele logice ale gîndirii,* Bucureşti, 1980.
64. *Estetica filozofică şi ştiinţele artei,* Bucureşti, 1972.
65. *Estetică, informaţie, programare,* Bucureşti, 1972.
66. *Filozofia indiană în texte,* Bucureşti, 1971.
67. **Firca, Gheorghe.** *Criterii de stabilire a unei tipologii în armonia modală.* În : *Studii de muzicologie,* vol. I, Bucureşti, 1965.
68. **Focillon, Henry.** *Viaţa formelor,* Bucureşti, 1977.
69. **Firdham, Frieda.** *An Introduction to Jung's Psychology,* Bungay, 1956.
70. **Fraisse, Paul.** *Psychologie du temps,* Paris, 1957.
71. **Freudenthal, H.** *Limbajul logicii matematice,* Bucureşti, 1973.
72. **Friedmann, Christian.** *Leben wir unter kosmischen Einflüssen ?,* Berlin, 1978.
73. **Frobenius, Leo.** *Cultura Africii,* Bucureşti, 1982.
74. **Georgescu, Corneliu Dan.** *Contribuţie la studiul formei libere.* În : *Revista de Etnografie şi Folclor,* Bucureşti, nr. 4/1968.
75. — *Considerations sur une „musique atemporelle".* În : *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art,* tom XVI, Bucureşti, 1979.
76. — *Sur une définition des systèmes mélodiques.* În : *Revue Rumaine d'Histoire de l'Art,* tom XVII, Bucureşti, 1980.
77. — *On the Syntactic Flexibility.* În : *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art,* tom XVIII, Bucureşti, 1981.

Scanned with OKEN Scanner

78. **Gheorghiu, Adrian.** *Matila Ghyka — un făuritor de şcoală europeană.* În : *Arta,* tom XXVII, Bucureşti, nr. 9—10/1980.
79. **Gheorghiu, Vladimir A., Ciofu, Ion.** *Sugestie şi sugestibilitate,* Bucureşti, 1982.
80. **Ghiţescu, Gheorghe.** *Permanenţele artei,* Bucureşti, 1976.
81. **Ghyka, Matila.** *Essai sur le rythme,* Paris, 1938.
83. — *Estetica şi teoria artei,* Bucureşti, 1981.
83. **Giedion-Welcker, Carela.** *Paul Klee,* Bucureşti, 1972.
84. — *Constantin Brâncuşi,* Bucureşti, 1981.
85. **Gilde, Werner.** *Gespiegelte Welt,* Leipzig, 1979.
86. **Gelu, Mihai, Dicu, Aurel.** *Introducere în psihologie,* Bucureşti, 1972.
87. **Gombrich, E. H.** *Artă şi Poezie,* Bucureşti, 1973.
88. **Greimas, A. J.** *Despre sens. Eseuri semiotice,* Bucureşti, 1975.
89. **Groeben, Norbert.** *Psihologia literaturii,* Bucureşti, 1978.
90. **Gundolf, Friedrich.** *Goethe,* Bucureşti, 1971.
91. **Hall, Edward T.** *The Silent Language,* Greenwich, 1959.
92. **Hindemith, Paul.** *Iniţiere în compoziţie,* Bucureşti, 1967.
93. **Huizinga, Johann.** *Homo ludens,* Bucureşti, 1971.
94. **Husar, Alexandru.** *Ars longa,* Bucureşti, 1980.
95. **Huyghe, René.** *Puterea imaginii,* Bucureşti, 1971.
96. **Jeludev, I. D.** *Simetria şi aplicaţiile ei,* Bucureşti, 1979.
97. **Jung, Carl, Gustav Kérényi, Gh.** *A propos de l'enfant comme archétype. Introduction à l'essence de la mythologie,* Paris, 1953.
98. **Jung, Carl, Gustav.** *L'Homme à la decouverte de son âme,* Paris, 1962.
99. — *Psychologie de l'inconscient,* Genève, 1962.
100. — *L'âme et la vie,* Paris, 1971.
101. — *Types psychologiques,* Genève, 1965.
102. — *La conscience morale dans la perspective psychologique.* În : *Aspects du drame contemporain,* Paris, 1970.
103. — *Psychologie et alchimie,* Paris, 1970.
104. — *Les racines de la conscience,* Paris, 1971.
105. — *Métamorphoses de l'âme et ses symboles,* Genève, 1973.
106. **Kardiner, Abraham, Preble, Edward.** *Introduction à l'ethnologie,* Paris, 1966.
107. **Kernbach, Victor.** *Miturile esenţiale,* Bucureşti, 1978.
108. **Klaus, George.** *Logica modernă,* Bucureşti, 1977.
109. **Lefebre, Henry.** *Le langage et la société,* Paris, 1966.
110. **Leonhard, Karl.** *Personalităţi accentuate în viaţă şi literatură,* Bucureşti, 1973.
111. **Leuw, Ton de.** *L'Interaction des cultures dans la musique contemporaine.* În : *Cultures,* vol. I, *Musique et cultures musicales,* Paris, 1977.
112. **Liiceanu, Gabriel.** *Încercare în politropia omului şi a culturii,* Bucureşti, 1981.
113. *Limba şi cultura indiană,* Bucureşti, 1976.
114. **Lotman, I. M.** *Lecţii de poetică structurală,* Bucureşti, 1970.
115. — *Studii de tipologie a culturii,* Bucureşti, 1974.
116. **Ludwig, Arnold.** *Altered States of Consciounsness. Transe and Possession States,* Montréal, 1978.
117. **Lupasco, Ştefan.** *Science et art abstrait,* Paris, 1963.
118. **Malm, William P.** *Music Cultures of the Pacific, The Near East and Asia,* New-Jersey, 1977.
119. **Maltese, Corrado.** *Mesaj şi adevăr artistic,* Bucureşti, 1976.
120. — *Ghid pentru studiul istoriei artei,* Bucureşti, 1979.

Scanned with OKEN Scanner

121. **Marcuse, Herbert.** *Dizolvarea artei în realitate ?* În : *Arta viitorului,* Bucureşti, 1979.
122. **Maşek, Victor Ernest.** *Artă şi matematică,* Bucureşti, 1972.
123. — *Mărturia artei,* Bucureşti, 1972.
124. **Maximilian, Constantin.** *Geneza individualităţii,* Bucureşti, 1980.
125. *Methoden der Klassifikation von Volksliedweisen,* Bratislava, 1969.
126. **Milcu, Şt., Maximilian, C.** *Introducere în antropologie,* Bucureşti, 1979.
127. **Mircea, Corneliu.** *Inter-comunicare,* Bucureşti, 1979.
128. **Mîrza, Traian.** *Simetria în oglindă în folclorul românesc.* În : *Studii de muzicologie,* vol. III, Bucureşti, 1967.
129. **Mocanu, Titus.** *Morfologia artei moderne,* Bucureşti, 1973.
130. *Module, proportion, symétrie,* Bruxelles, 1968.
131. **Moles, Abraham.** *Artă şi ordinator,* Bucureşti, 1974.
132. — *Sociodinamica culturii,* Bucureşti, 1974.
133. **Moutsopoulos, Evanghelos.** *Categoriile estetice,* Bucureşti, 1976.
134. **Mukařevsky, Jan.** *Studii de estetică,* Bucureşti, 1974.
135. *Nature et art du mouvement,* Bruxelles, 1968.
136. **Nicolle, Jacques.** *La symétrie,* Paris, 1965.
137. **Niculescu, Ştefan.** *Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore şi eterofonia.* În : *Studii de muzicologie,* vol. VIII, Bucureşti, 1972.
138. — *L'Hétérophonie.* În : *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art,* tom IX, Bucureşti, 1972.
139. — *O teorie a sintaxei muzicale.* În : *Muzica,* nr. 3, Bucureşti, 1973.
140. — *La syntaxe en musique.* În : *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art,* tom XIV, Bucureşti, 1977.
141. — *Interferenţe posibile.* În : *Arta,* tom XVII, nr. 9—10, Bucureşti, 1980.
142. *Noi criterii şi direcţii în cercetarea estetică,* Bucureşti, 1972.
143. **Noica, Constantin.** *Spiritul românesc în cumpăna vremii. Şase maladii ale spiritului contemporan,* Bucureşti, 1978.
144. **Nyman, Michael.** *Experimental Music. Cage and beyond,* Londra, 1974.
145. **Ogodescu, Simion Doru.** *Persoană şi lume,* Bucureşti, 1981.
146. *Orizonturi noi în psihologie,* Bucureşti, 1972.
147. **Overy, Paul.** *De Stijl,* Bucureşti, 1979.
148. *Panciatranta. (Cele cinci cărţi ale înţelepciunii),* Bucureşti, 1969.
149. **Papu, Edgar.** *Între Alpi şi Marea Nordului,* Bucureşti, 1973.
150. — *Barocul ca tip de existenţă,* Bucureşti, 1977.
151. **Pascadi, Ion.** *Nivele estetice,* Bucureşti, 1972.
152. — *Arta de la A la Z,* Bucureşti, 1978.
153. — *Artă şi civilizaţie,* Bucureşti, 1976.
154. **Petrişor, Marcel.** *Curente estetice contemporane,* Bucureşti, 1972.
155. **Pleşu, Andrei.** *Călătorie în lumea formelor,* Bucureşti, 1974.
156. **Propp, V. I.** *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic,* Bucureşti, 1973.
157. **Radian, H. R.** *Cartea proporţiilor,* Bucureşti, 1981.
158. **Rădulescu, Speranţa.** *La lecture psycho-sémiotique du message musical.* În : *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art,* tom XIV, Bucureşti, 1977.
159. — *Quelques considérations sur la communication artistique musicale de la perspective du système sémiologique de Luis Prieto.* În : *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art,* tom XVI, Bucureşti, 1979.
160. **Read, Herbert.** *Originile formei în artă,* Bucureşti, 1973.

Scanned with OKEN Scanner

161. **Reich, Steve.** *Writings about Music*, Halifax-New-York, 1974.
162. **Rodari, Gianni.** *Gramatica fanteziei*, Bucureşti, 1980.
163. **Roman, Tiberiu.** *Simetria*, Bucureşti, 1963.
164. **Roşianu, Nicolae.** *Stereotipia basmului*, Bucureşti, 1973.
165. **Sabbe, Herman.** *Philosophie de la musique la plus récente.* În : *Musique en jeu*, nr. 7, Paris, 1972.
166. **Samuel, Claude.** *Entretiens avec Olivier Messiaen*, Paris, 1980.
167. **Santarcangeli, Paolo.** *Cartea labirinturilor*, Bucureşti, 1974.
168. **Schöffer, Nicolas.** *Noul spirit artistic*, Bucureşti, 1973.
169. **Sebeok, Thomas A.** *Contribution to the Doctrine of Signs*, Bloomington, 1976.
170. **Selye, Hans.** *De la vis la descoperire*, Bucureşti, 1968.
171. **Spear, Athena T.** *Păsările lui Brâncuşi*, Bucureşti, 1976.
172. **Stancovici, Virgil.** *Ideea de număr*, Bucureşti, 1971.
173. **Strauss, Claude Lévi.** *Anthropologie structurale*, Paris, 1952.
174. — *Anthropologie structurale* Deux, Paris, 1961.
175. **Valery, Paul.** *Introducere la metoda lui Leonardo da Vinci*, Bucureşti, 1969.
176. **Vanina, Nicolae.** *Tendinţe actuale în estetica fenomenologică*, Bucureşti, 1974.
177. **Vieru, Anatol.** *În domeniul formei muzicale.* În : *Studii de muzicologie*, vol. I, Bucureşti, 1965.
178. — *Cartea modurilor*, Bucureşti, 1980.
179. **Wald, Lucia.** *Sisteme de comunicare umană*, Bucureşti, 1973.
180. **Weyl, H.** *Simetria*, Bucureşti, 1966.
181. **Wiora, Walter.** *Älter als die Pentatonik.* În : *Studiae Memoriae Béla Bartók Sacra*, Budapesta, 1956.
182. **Wölfflin, Heinrich.** *Principii fundamentale ale istoriei artei*, Bucureşti, 1975.
183. **Xénakis, Iannis.** *Musique. Architecture*, Tournai, 1971.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

RADU CONSTANTINESCU

Muzica în Transilvania 1438-1648

1. Muzica bistrițeană în epoca Renașterii și a Reformei.
2. Școala polifonică de la Frankfurt pe Oder și repertoriul sibian la sfîrșitul sec. XVI.
3. Muzica Contrareformei în Transilvania.

Ceea ce s-a întreprins pînă acum ca analiză sistematică și comparată a monumentelor liturgice latine de origine săsească din secolele XIV și XV [1] a dovedit că liturghia saşilor din Transilvania s-a înscris de la început, consecvent, în tradiția renană, particularitate menținută și după Reforma luterană [2], fiind sesizabilă încă și astăzi [3]. Partea muzicală a slujbei religioase a urmat aceeași tradiție, cîntările bisericești, aduse din Luxemburg și Palatinat de către cei dintîi colonişti, în secolele XII și XIII, păstrîndu-se fără prea multe schimbări pînă la mijlocul veacului al XVI-lea. În orice caz, muzica bisericească maghiară, al cărei repertoriu era deja deplin constituit la sfîrșitul secolului al XII-lea, muzică de tradiție italică, împrumutată ariei liturgice lombarde, nu a înrîurit-o în nici un chip pe cea săsească. În schimb, influența altor școli liturgice, austriece și, mai ales, bavareze, poate fi presupusă, cu atît mai vîrtos, cu cît în bibliotecile săsești se păstrau, altădată, codice copiate în secolele XIII-XV în părțile Austriei de Jos și Nürnbergului [4], unele cu notația neumatică a tipicului de la Heiligenkreuz (secolul XIII) [5].

Codicele păstrate sînt din păcate foarte puține, în primul rînd datorită distrugerilor prilejuite de Reforma care, de altfel, la ea acasă, nu se arătase atît de ostilă muzicii tradiționale. La drept vorbind, cele mai multe dintre acestea sînt, de fapt, file răzlețe de pergament, păstrate numai pentru că au fost folosite ca legătură pentru felurite cărți și registre din veacul Reformei [6]. Ce-i drept, acest iconoclasm nu s-a

---

[1] Cf. Reinerth, K., *Das Heltauer Missale*, Köln-Graz, 1963 și *Missale Cibiniense. Der Messritus der siebenbürgisch-sächsischen Kirche im Mittelalter*, Köln-Wien, 1972.

[2] Reinerth, K., *Die Reformation der siebenbürgisch-sächsischen Kirche*, Gütersloh, 1950.

[3] Reinerth, K., *Das Brevier der siebenbürgisch-sächischen Kirche*. În : *Festschrift Fr. Teutsch*, Sibiu, 1931, p. 191—226.

[4] Schwob, U. M., *Kulturelle Beziehungen zwischen Nürnberg und den Deutschen im Süd-Osten im 14, bis 16 Jh.*, München, 1969, p. 103—105.

[5] Constantinescu, R., *Western Manuscripts in Rumanian Libraries*. În : *Revista Arhivelor*, 52 (1977), 37, 3, p. 307—322 (p. 312—314).

[6] Ca de pildă ms. Arhivele Statului Cluj, fond 44 Bistrița, seria III-a, dosarele 4 (Socotelile orașului Bistrița din anii 1542—1572, legate în 4 foi de pergament cu neume dintr-un *graduale*), 5 (Socoteli pe anii 1572—1585, legate în 2 file dintr-un antifonar pe pergament) și 9 (Protocolul consiliului municipal pe

Scanned with OKEN Scanner

manifestat pretutindeni în aceeaşi măsură, Bistriţa Năsăudului, trecută la Reformă din iniţiativa lui Christian Baumgartner, în 1541, şi-a distrus tot fondul de manuscrise muzicale, în vreme ce Braşovul, reformat de Johann Honter, 1542, şi le-a păstrat încă jumătate de veac, pînă în 1592 [7], astăzi încă putînd fi găsite în Arhiva Bisericii Negre asemenea codice, dintre care unul, măcar, şi-a aflat un cercetător [8]. Altă explicaţie a faptului că astfel de manuscrise s-au pierdut aproape toate este aceea că, schimbîndu-se odată cu vremurile şi sistemul de notare, vechile neume n-au mai fost copiate, iar moda cea nouă, venită tot atunci şi la noi în Ardeal, ca în loc de secvenţe şi imnuri să se cînte motetele polifonice ale unui Lasso ori Palestrina, a izgonit manualele şi repertoriile tradiţionale din uzul bisericilor care nu îmbrăţişaseră Reforma. În sfîrşit, o parte din puţinele codice rămase [9] a fost distrusă ori înstrăinată cu prilejul retragerii germane din anul 1944.

Bineînţeles, marile centre săseşti — Sibiu, Braşov, Mediaş, Sighişoara, Rupea, Agnita, Bistriţa — au fost şi cele în care viaţa muzicală, în formele ei cele mai diverse, s-a manifestat mai intens. În ceea ce ne priveşte, ne mărginim a insista mai cu seamă asupra muzicii bistriţene, a surselor înnoirii ei în veacul al XVI-lea şi influenţei exercitate de ea asupra altor centre săseşti.

Cea mai veche ştire asupra muzicii saşilor din ţinutul Năsăudului (Nösnerland) o avem dintr-o scrisoare pastorală a episcopului Lepes György, faimosul prelat de Alba Iulia a cărui neînduplecare întru strîngerea dijmelor în bani noi a dus la războiul ţărănesc de la Bobîlna. Trimisă din Cluj la un an după răscoală şi adresată decanilor şi preoţilor din capitlul bisericesc de Bistriţa şi Chiralia (jud. Bistriţa-Năsăud) la 18 aprilie 1438, ea s-a păstrat într-un registru de privilegii orăşeneşti din anii 1402—1524, fiind, fără doar şi poate, prescrisă cu prilejul trecerii Bistriţei din porunca ultimului crai al Ungariei, Ludovic al II-lea, sub ascultarea lui Ştefăniţă vodă al Moldovei, în 1525. Regis-

---

1581—1601, de fapt pe 1606—1675, legat într-o filă de antifonar cu neume), apoi seria III d, dosarele 3 şi 5 (fragment de antifonar sec. XV—XVI), precum şi Arhivele Statului Sibiu, fond Brukenthal B. 6—9, nr. 24 (118), socotelile Bistriţei pe 1571—1728, legate în 2 file dintr-un *responsoriale* din sec. XVI.

[7] Vezi *Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt*, 8 vol., Braşov, 1886—1926 (mai departe prescurtat *Quellen*), IV, 43. Pentru o ediţie din 1577 a filologului italian Lorenzo Valla, legată într-o filă de antifonar, cota I. F. 84 a Bisericii Negre din Braşov, vezi Cosma, O. L., *Hronicul muzicii româneşti*, I, Bucureşti, 1973, p. 183. Cf. de asemenea K. Fabritius, *Aus alten Messbüchern und Brevieren*, „Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde" (mai departe prescurtat AVSLK), Alte Folge (AF), 1843—1851, X, 3, p. 373, precum şi Fr. Zimmermann, *Aus alten Einbänden von Rechnungen aus den Jahren 1506—1691*, AVSLK, Neue Folge (NF), 19 (1884), 78—98.

[8] Reinerth, K., *Das Kronstädter Gradual*. În : *Geschichtswirklichkeit und Glaubenswährung. Festschrift Fr. Müller*, Stuttgart, 1967, p. 130—166.

[9] Pentru care s-a încercat în 1939 un inventar (Deutsch, J., *Musikleben in Siebenbürgen. Eine Darstellung aus fünf Jahrhunderten deutscher Musikpflege des siebenbürgisch-sächsischen Volkes*, Sibiu, 1939).

trul cu pricina, astăzi păstrat la Arhivele din Sibiu, fondul Capitlul Bistriței, nr. 1507 (712), glăsuiește astfel, la fila 3, că de atunci (1438) încolo, dascălii, care aveau în seamă atît învățătura copiilor din corul bisericii, cît și slujba de clopotar, nu mai puteau fi numiți de către obște fără a se cere mai întîi învoirea parohului [10].

Ce-i drept, împrejurările, oarecum excepționale, lămuresc îndeajuns aceasta, bistrițenii, care nu se răsculaseră, fiind totuși nevoiți să-și numească ei singuri dascălii, de vreme ce preoții de țară, la îndemnul episcopului, îi excomunicaseră, oprindu-i să intre în biserici atîta timp cît nu plăteau dijma cu banii cei noi, de aliaj prost, lucru pe care orășenii, ce erau atunci principalii furnizori de argint ai Coroanei în Transilvania, nu doreau să-l facă. Aflăm mai multe despre acest conflict dintr-o altă poruncă episcopală, dată din Alba la 24 ianuarie 1439 și păstrată, cu multe greșeli de transcriere, în registrul amintit [11], care ne spune că preoții se împotrivesc a mai întreține din venitul lor școlile, dascălii și corul, unde numai orășenii notabili sau nobili hotărau pe cine să trimită și să plătească, numind în schimb dascăli, conducători de cor și țîrcovnici dintre oamenii lor. Conflictul dintre școlile și corurile orășenești, pe de o parte, și cele sătești, pe de alta, răbufnește iarăși în anul 1468, cînd noul episcop de Alba, Nicolae, îndeamnă capitlul Bistriței să oprească a se mai numi de atunci înainte, fără îngăduința parohului, vreun *scholasticus rector* (conducător de cor și de școală) ori *campanator* (clopotar) [12]. De asemenea, faptul că la 1525 s-a socotit de cuviință a se transcrie vechile hotărîri episcopale din 1438 și 1439 dovedește că ele erau încă actuale.

---

[10] „Quatenus a modo deinceps, nullum scolarem vel campanatorem in vestris ecclesiis vel parochiis qui praeter et absque consensu plebani loci illius vel esse receptus vel in futurum comperietur tenere debeatis".

[11] *Fila 6 :* „...ex actorumque veridicorum relatibus et nostra arcta sciencia sumus edocti quominus universi parochiani seu plebisani in vestris plebanatibus ubilibet commorantes... suum, decani et plebani valde ingens proventus ⟨ad usus⟩ scolarum proceralium, ⟨rite reservatos⟩ diminuere et debitam defalcacionem ipsorum proventuum ⟨denegare⟩ conarentur, in ipsorum salutem ⟨vel salutis periculum⟩ et detrimentum valde magnum suam excommunicationem de jure latam [in] antea minime formidantes, hoc eciam adjungendo quod magistros scholarum seu scolasticos vel servitores ecclesiarum vestrarum parochialium sine consensu et annutu vestris eligere et praeficere nituntur in vestri dedecus et proejudicium valde multum...". În traducere acestea înseamnă : „Din dări de seamă vrednice de crezare și cele ce le știm bine, aflăm că toți parohii sau preoții de enorie care se află peste tot, în parohiile voastre... caută să micșoreze (în vorbe) marele lor venit, din care o parte trebuie să revină pentru întreținerea corurilor școlare ale nobililor și se feresc să pună aceasta deoparte, așa cum se cuvine, întru mare primejduire a mîntuirii (sufletelor) lor, netemîndu-se deloc de anatema pusă asupră-le, mai adăugînd la aceasta și că ei cată a alege și numi dascăli, conducători de cor și țîrcovnici în bisericile voastre parohiale, fără de consimțămîntul și încuviințarea voastră, întru marea voastră ocară și pagubă".

[12] Arhivele Statului Sibiu, fond Brukenthal, manuscrisul B 1-5, nr. 71, f. 7, care reprezintă o copie din 1824, într-un șir de acte diverse prescrise de sibianul Martin Reschner după originalul aflat pe atunci în Arhivele din Cisnădie.

Scanned with OKEN Scanner

Vremurile de tulburări care urmară după prăbuşirea Ungariei în faţa turcului (1526), ca şi necontenitele încercări ale lui Petru vodă Rareş (1527—1546) şi fiilor săi (1546—1552) de a-i supune cu sabia pe bistriţeni, nu fură, se înţelege, din cale-afară de prielnice pentru o nestingherită înflorire a vieţii artistice. Prosperul negoţ cu vinuri, straie şi lucruri din piele, plumb, argint şi praf de puşcă îngăduia totuşi unor orăşeni cu dare de mînă din sfatul cetăţii să angajeze pe un anume Gaspar, amintit în 1533, cu 5 florini pe an, ca organist al bisericii din Piaţa Mare, acesta urmînd a repara la nevoie şi orologiul din turn [13]. În anul 1538, atunci cînd domnul Bistriţei, Petru Rareş, gonit din ţara Moldovei de către Soliman sultan, trecu munţii Călimanului, fugar spre Ardeal, ca să se ascundă între vechile ziduri ale Ciceului, sfatul oraşului chema din Lwów pe altcineva, un „Meister Johannes", meşter de orgi, care ajungea la Bistriţa în ziua de 12 mai şi primea deja leafa hotărîtă la 5 iulie — firește nu numai pentru repararea orgii, ci şi pentru executarea unor piese muzicale, de vreme ce este numit *organista* [14]. În acel an, Petru vodă petrecu Ajunul Crăciunului la Bistriţa, în casa cumpărată de la arhitectul Johann Maurer, sas moldovean din Baia, care-i construise mai multe biserici. Domnitorul avu poate atunci prilejul de a asculta pe meşterul Ioan organistul, şi, cu siguranţă, cel de a se desfăta în tovărăşia unor cîntăreţi din lăută *(cytharedi)*, pare-se cei întreţinuţi de castelanul Făgăraşului, Ştefan Mailat, pe atunci şi voievod al Transilvaniei [15]. La 2 august 1540 însă, cîntăreţii ce-şi arătară măiestria cu prilejul unei chermeze populare [16] nu mai putură fi ascultaţi de vodă Petru, ce locuia atunci la Pera, pe uliţa ungurenilor din Stambul.

În 1541, pe cînd domnul se întorcea la Suceava, bistriţenii, nemulmiţi de stoarcerile cardinalului Giorgio Martinuzzi, marele vistiernic a ceea ce mai rămăsese din regatul Ungariei, Slovacia şi Transilvania adică, hotărăsc să îmbrăţişeze noua doctrină luterană, ce se arăta a fi mai economicoasă. Călugării franciscani din afara zidurilor sînt scoşi din mănăstirea lor, dar clerul de la Biserica Mare rămîne deocamdată pe loc. La 24 februarie 1542, atunci cînd, cu chiu cu vai, slujitorii de la Biserica Mică se lasă convinşi să oficieze, aşa cum li se ceruse, două *missae* solemne, una pentru alegerea noului jude al oraşului, cealaltă pentru sărbătoarea cea nouă, Lunea jurămîntului, ei n-o fac decît plătiţi [17]. Firește, la asemenea liturghii solemne se intonau cîntări religioase speciale, cu acompaniament de orgă, aşa cum ne arată o însemnare din registrul de socoteli al oraşului, aşternută de pana celui care

---

[13] Constantinescu, R., *Moldova şi Transilvania în vremea lui Petru Rareş, Relaţii politice şi militare (1527—1546)*, Bucureşti, 1978, p. 168.

[14] *Ibidem*, p. 93, 177—179 : „magistro scholae et organistae salarium medii anni 40 florenos... magistro scholae et organistae racionem ultimae solutionis 26 florenos".

[15] *Ibidem*, p. 175 „cytharedis domini waywodae".

[16] *Ibidem*, p. 183 : „scholasticis accedentibus ad tripudium".

[17] *Ibidem*, p. 187 : „Sacellanis pro decantatione duarum missarum in electione judicis et Feria secunda jurata".

Scanned with OKEN Scanner

fusese inspiratorul Reformei în oraș, notarul Christian Baumgartner-Pomarius, în dreptul zilei de 29 martie 1543 [18]. De data aceasta, este vorba de corul și organistul de la Biserica Mare, care au cîntat, așa cum ni se spune, liturghia Sfintei Treimi și două *missae plenariae (Vollmessen)*, în ziua de Sîntion (7 ianuarie) și Lunea Jurămîntului, zi cînd primarul ales (ori reales) la Crăciun jura credință orașului și religiei reformate.

Asemenea concerte corale cu orgă, deși rare, nu erau lucruri neobișnuite după Reformă. În 1545 de pildă, ambasadorul otoman asista la un astfel de concert, la Brașov, ascultînd pe faimosul organist Hieronymus Ostermayer [19]. În schimb, faptul că s-a cîntat o *missa Trinitatis* — e drept, cea mai solemnă liturghie cu putință de peste an, fiind socotită astfel în toate vremurile și cea mai adecvată pentru un concert propriu-zis — ba încă în ziua de Sîntion, nu grăiește deloc pentru o eventuală reformă a cîntului bisericesc la Bistrița pînă atunci.

Asemenea reformă fu înfăptuită abia la sinodul protestant din 1547, cînd reprezentanții Bistriței aderară la noul tipic reformat al Brașovului, *Agenda* lui Johann Honter [20]. O privire asupra acestei rînduieli liturgice ne arată și cum, dacă nu și ce anume, s-a cîntat la 7 ianuarie 1543, cu prilejul ceremoniei amintite.

Fiind vorba de o *Vollmass (missa plenaria)*, liturghia propriu-zisă trebuie să fi fost precedată de *matutinae* (ceasurile de dimineață) și urmată de *vesperae* (vecernie) [21]. Fiind ziua de Sf. Ion, așadar o sărbătoare mare, domnească, *primae matutinae* au început cu o litanie, cîntată în limba germană [22]. Spre deosebire de ritualul recomandat de

---

[18] *Ibidem*, p. 191 : „Dominis sacellanis pro decantacione missae Sancta. Trinitatis ac duarum vollmarum (!) in die Sancti Johannis et Feria secunda jurata decantatarum ac organistae".

[19] *Quellen*, III, p. 276. La acest concert, de care vorbește, în urma altora, și Cosma, O. L., *Op. cit.*, I, 205, ar fi asistat și marele vistiernic moldovean Mateiaș. De fapt, este vorba de unul din cei care s-au dat, din rațiuni politice, în acel an 1545, la Sibiu, Făgăraș și Brașov, drept adevăratul vistiernic Mateiaș, ce hălăduia atunci în pace pe moșia sa de la Horodniceni. Vezi în acest sens datele comunicate în lucrarea noastră citată mai sus (p. 157, nota 774) și o însemnare sibiană reprodusă de un anonim (Fr. Teutsch ?) în „Siebenbürger Quartalschrift", 2 (1860), 653—654 sub titlul *Ein siebenbürgisch-deutsches Sprachdenkmal vom Jahre 1545 :* „Auf Mathyas Lugofotten aus der Molda und Tatul Lugofotten aus Bleschen Land, die da aus Fogaras fray sein worden und czu uns kummen und bey uns 14 ganczen Wochen aus Befelch des Herren Schacz Meisters gehalten".

[20] Roth, E., *Die Geschichte des Gottesdienstes der siebenbürger Sachsen*, Göttingen, 1954, p. 88. O analiză liturgică a acesteia la Schullerus, G., *Geschichte des Gottesdientes in der siebenbürgisch-sächsischen Kirche*, AVSLK, NF, 41 (1928), 299—522, p. 389—426.

[21] Cf. Roth, E., *Op. cit.*, p. 84.

[22] Honter, J., *Ausgewählte Schriften*, ed. Netoliczka, O., Wien, 1898, p. 113 : „An Feyrtagen, nach dem ersten Lauten, wird die deutsch Litaney (litaniae vernaculae) gesungen".

Scanned with OKEN Scanner

Luther și imprimat la Wittenberg în 1548, tipicele reformate din Transilvania prevăd în asemenea caz intonarea invocațiilor litanice de către doi solişti ai corului, urmînd ca răspunsurile să fie date de comunitate [23]. Ceasurile de-al doilea *(secundae matutinae)*, care, așa cum arată un tipic bistrițean din secolul al XVIII-lea, erau în asemenea caz obișnuite de fiecare dată, iar nu numai la duminicile mari [24], au fost desigur celebrate, după rînduiala prescrisă de *Agenda* lui Honterus, prin intonarea unui imn pe patru voci [25]. Urma liturghia propriu-zisă, cu un Preludiu (în locul vechiului Introitus), Kyrie — acesta în mod obligatoriu cu un text muzical propriu *(Kyrie musicum)* —, Gloria [26], apoi rugăciunea oficiantului *(collecta)* și cele două texte biblice (Apostolul și Evanghelia), între care vechiul *tractus* fusese înlocuit la acea vreme de un motet *(dictum musicum)* polifonic, pe urmă formulele obișnuite, Crezul luteran și celelalte, din care la evanghelici erau cîntate numai Sanctus și Agnus Dei [27]. La vecernie, după Introitus, corul dădea răspunsurile pe mai multe voci [28], în urma tradiționalului Psalm 116, cu răspunsurile sale, unul cîntat, celălalt recitat numai [29], apoi două motete ce încadrau lectura Apostolului, rugăciunea finală și Oremus cu orgă și cor [30]. La noile sărbători *dictum musicum* era intonat de solist ca și la catolici, în stilul monodic italian, cu acompaniament de orgă în bas, corul și comunitatea dînd, alternativ, răspunsurile. Bucățile polifonice, foarte scurte, erau rezervate exclusiv vecerniei [31]. Fiind vorba așadar de doi oficianți și de un organist, putem presupune că și la 1543 mai era încă urmată la Bistrița tradiția catolică.

Cît privește Patimile dramatice din Vinerea Mare, acestea atestate încă la Sibiu ca fiind recitate de către doi membri ai coralei bisericii catedrale, pe muzică, pînă aproape de vremurile noastre, în 1859 [32], nu știm dacă ele erau astfel reprezentate și în altă parte, după tipicul

---

[23] Muzica acestui fel de litanie la Brandsch, G., *Die Agende Stephan Ludwig Roths*, AVSLK, NF, 51 (1941), 149—238. Vezi și Roth, J., *Die mehrstimmigen lateinischen Litanei-Kompositionen des 16. Jahrhunderts*, Regensburg, 1959.

[24] Roth, E., *Op. cit.*, p. 106 n.

[25] *Ibidem*, p. 174 și J. Honter, *l.c.* : „In secundis matutinis omnis prout dominicis ordinariis, excepto duplex in utroque organo formetur chorus".

[26] Pentru aspectele ei muzicale în sec. XV—XVI vezi Feldmann, F., *Untersuchungen zum Wort-Ton Verhältnis in den Gloria-Credo Sätzen von Dufay bis Josquin*, „Musica Disciplina", 8 (1954), 141—171.

[27] Roth, E., *Op. cit.*, p. 174—181, după agenda sibiană din 1764.

[28] *Ibidem* : „Chorus ex organo majori figurative respondit : Domine ad adjuvandum".

[29] *Ibidem* : „Alter cum, alter sine organo".

[30] *Ibidem* : „Lasst uns preisen, praeeunte organo chorus : Und lasst uns ihm danksagen". Pentru particularitățile liturgice ale Bistriței, încă amintite la 1694, vezi însemnările din 1705 ale brașoveanului M. Marcus Fronius, *Diaconus Barcensis*. În : *Quellen*, VIII (ed. Gross, J., Brașov, 1926), p. 181 și urm.

[31] Roth, E. *Op. cit.*, p. 161, 182—191.

[32] „Siebenbürger Quartalschrift", 1 (1859), p. 120.

catolic ori luteran[33]. În orice caz, însă, acel *Fastenbüchlein,* cărticică a Postului Mare, cu întrebările și răspunsurile de care vorbeam, pe care o întîlnim la Sibiu pînă în 1859, trebuie să fi existat și la Bistrița, măcar pînă la 1587, de vreme ce sfatul orașului plătea atunci pentru costumele hărăzite unei reprezentații dramatice de la Lăsata secului[34], ce nu trebuie confundată cu farsele obișnuite care se jucau în Cișlegile Postului Mare, ca în 1552 la Bistrița[35] și în 1582 la Cluj[36]. A crede că asemenea reprezentații dramatice au vreo legătură cu istoria muzicii înseamnă, totuși, a greși[37].

Legătura definitivă cu lumea muzicală a Europei protestante o făcu în 1548 tot Honterus, care imprimă atunci *Odae cum harmoniis* la Brașov, retipărindu-le tot acolo la 1562 — o culegere școlară de 21 de piese vocale *a quattro*[38].

Muzica ardeleană pătrunsese însă de mai multă vreme în tipăriturile Europei. Începutul îl făcuse un D. Benignus Siebenb(ürger) sau Sibenb(urgensis). Numele său adevărat trebuie să fi fost Mild[39], Senftl ori Wohlgemuth — Benignus fiind, desigur, numai o poreclă călugărească ori o traducere, așa cum ne arată și acel D., adică *Dominus,* dinaintea numelui său ; titlul de *Dominus* era de regulă acordat înaintea numelui numai canonicilor unei biserici catedrale, episcopale adică, bineînțeles cea din Alba Iulia, singura de acest fel din Transilvania propriu-zisă *(Siebenbürgen)*[40]. Acest Benignus tipărea astfel, încă din

---

[33] Graff, P., *Geschichte der Auflösung der alten gottesdienstlichen Formen in der evangelischen Kirche Deutschlands,* Göttingen, 1921, p. 175 : „Ob in Siebenbürgen um diese Zeit noch die Choral und Motetten — Passion oder die durch Johann Walther in die Lutherischen Kirchen eingeführte dramatische Passion im Brauch stand, ist von den Berichten nicht festzustellen".

[34] Constantinescu, R., *Op. cit.*, p. 211 (28 februarie—27 martie).

[35] La 23 ianuarie. Cosma, O. L., *Op. cit.*, I, 196, crede că este vorba în acest caz de un spectacol muzical.

[36] Kiss, A., *Farsangolas Kolozsvárt 1582-ben,* „Utunk", 29 (1974), 10, p. 5.

[37] Pentru Patimile din sec. XVII—XVIII în Transilvania, vezi G. Brandsch, *Kirchliche Passionsmusik in Siebenbürgen (Beiträge zur Geschichte der Evangelischen Kirche AB in Siebenbürgen,* Sibiu, 1922, p. 334—354).

[38] Szabolcsi, B., *Die metrische Odensammlung des Johannes Honterus,* „Zeitschrift für Musikwissenschaft", 6 (1931), 338—350 ; Ghircoiașiu, R., *O colecție de piese corale din sec. XVI.* În : *Muzica,* 10 (1960), 10, p. 22—26. Pentru copia din 1561 a brașoveanului Valentin Frank, după *Geystliche Lieder* ale lui Luther din 1547, vezi Schuster, T., *Die älteste deutsche Kirchengesangbuch Siebenbürgens,* AVSLK, NF, 22 (1889), 36—41.

[39] Un Johann Myldt era în 1504 directorul școlii și coralei din Sibiu (Arh. St. Sibiu, fond Brukenthal, B 1-5.58, p. 201, copie din prima jumătate a sec. XIX).

[40] Întîlnim la Alba Iulia un Santus cantor în 1351, iar în 1477, un Matheus cantor. În 1496, cantorul, custodele și rectorul școlii *(schola cantorum)* capătă părți de dijme în scaunul săsesc al Sebeșului, unde „dominus cantor" — ceilalți canonici fiind numai „magistri", nu și „domini", titlu rezervat cantorului și decanului capitlului — are satul Gîrbova, de care vom mai vorbi. Vezi registrul capitlului din 1749 editat de Barabás, S., *Erdélyi káptalan tizedlajstromok,* „Történelmi Tár", 34 (1911), 401—442, p. 407, 410, 417, 421, 429.

Scanned with OKEN Scanner

1539, un motet *a cinque* (pe un text împrumutat din Psalmul 118 — *Beati immaculati in via*) în cel de-al doilea tom din cele patru de *Psalmi selecti*, scos la Nürnberg în 1538—1542 de Johannes Petreius (Steiner). Aceeași piesă o aflăm mai apoi în volumul al treilea din *Psalmi selecti*, scoși tot la Nürnberg în 1553 de Johannes Montanus (Berger) și U. Neuber [41], pentru uzul Europei protestante. Ultimul din cele patru tomuri ale culegerii cuprinde și opuri de-ale faimosului polonez Waclaw, zis Szamotulczyk [42], psalmi moderni, răspîndiți după 1561 și pe teritoriul german, inclusiv în mediul săsesc din Transilvania [43]. Psalmii din 1553—1564 ai lui Montanus pot fi găsiți și astăzi în bibliotecile Europei răsăritene, inclusiv la Varșovia și Budapesta [44], iar înainte de 1604 ei se aflau, pare-se, și la Brașov, fiind lăsați atunci cu limbă de moarte de către un anume Georg Helner școlii municipale [45].

Oricum, numele acestui Benignus trebuie așezat de acum înainte în fruntea tuturor compozitorilor ardeleni din acest veac și, la drept vorbind, înaintea tuturor celor născuți pe pămîntul românesc, fiind oricum un compozitor mai vechi decît acel Andreas Moldner, ce tipărea în 1543 niște *Geistliche Lieder* și al cărui nume ar însemna Moldoveanul sau locuitorul din Baia săsească moldoveană [46].

După culegerea lui Honterus, cea mai veche colecție de cîntări protestante, în limba populară nemțească, este cea de *Geystliche Lieder und Psalmen* editate de Valentin Wagner la Brașov în 1553—1554 (1555), după exemplul unei culegeri scoase de Valentin Bapst la Leipzig în 1541 [47]. Acel *Evangelisches Gesangbuch*, editat, cu prefața lui Luther [48], de Bapst la Leipzig în 1545 și care a reprezentat cea dintîi normă propriu-zisă a muzicii bisericești luterane, se păstrează, la rîndul său, în

---

[41] Huys, B., *Bibliothèque Royale de Belgique. Catalogue des imprimés musicaux des XVe—XVIIe siècles*, Bruxelles, 1965, nr. 350, p. 317—325.

[42] Huys, B., *Op. cit.*, p. 325.

[43] Cf. Chybinski, A., *Psalmische Musikkultur des 16. Jh. in ihren Beziehungen zu Deutschland*, „Sammelbände der Internationaler Musikgesellschaft", 13 (1911—1912), 463—480. Ediția germană din 1566 cuprinde 456 de psalmi, între care și unii ai lui Waclaw. Vezi și Finscher, L., *Deutsch-polnische Beziehungen in der Musikgeschichte des 16 Jh.*, „Die Musik des Ostens", 2 (1963), 184—192 și Görlich, J. G., *Deutsch-polnische Beziehungen in der Musik*, „Die Musik des Ostens", 5 (1969), 49—68.

[44] *Répertoire international des sources musicales*, I, *Recueils imprimés (XVIe—XVIIIe siècles)*, Nürnberg-Duisburg, 1960 (mai departe *Répertoire*), p. 191.

[45] Gross, J., *Zur ältesten Geschichte der Kronstädter Gymnasialbibliothek*, AVSLK, NF, 11 (1888) și extras (Sibiu, 1888), p. 37 : „Tomi psalmorum IV partim a Georgio Helnero juniore Coronensi ibidem peste anno 1604 defuncto scholae huic legati".

[46] Pentru acesta vezi Reinerth, K., *Das älteste siebenbürgisch-deutsche evangelische Gesangbuch vom 1555*, extras din „Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie", 17 (1972).

[47] Michaelis, L., *Zum ältesten evangelisch-lutherischen Kirchengesangbuch der Sachsen in Siebenbürgen*, „Korrespondenzblatt des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde", 10 (1887), 61—70.

[48] Ed. Moser, H. J., *Dokumente der Musikgeschichte*, Wien, 1954, p. 39.

Scanned with OKEN Scanner

ediţia 1562, la Muzeul Brukenthal din Sibiu, alături de un exemplar al *Psalmilor* editaţi de Paul Eber în 1565, pe texte de Lazarus Spengler şi Sebald Heyden [49], acest din urmă exemplar provenind chiar de la Bistriţa [50].

Înainte ca *Psalmii* lui Eber, tipăriţi la Wittenberg, să ajungă în ţinutul Năsăudului, se petrecuseră însă destule. Astfel, ca urmare a intervenţiei catolicului Ferdinand de Habsburg în Transilvania în 1558—1559, avusese loc la Bistriţa o reacţie împotriva exagerării austerităţii cultului exterior, cerute la Cluj şi Turda de reformaţii maghiari care, la rîndul lor, îndemnară pe principele Ioan II Sigismund Zápolya să exercite presiuni asupra sinodului protestant [51]. În ceea ce-l privea pe el însă, principele prefera muzica nouă italiană, şi, de aceea, cerea la 27 iulie 1561 bistriţenilor să-l călăuzească pe omul său, Prokop Lipsky, trimis la Cracovia să aducă de acolo doi muzicanţi la Alba Iulia [52].

În 1565, anul apariţiei *Psalmilor* lui Eber, se ţinu la Sibiu un sinod protestant (25 noiembrie) care tranşă, în sfîrşit, chestiunea muzicii în bisericile reformate şi acceptă să păstreze orga şi o seamă de cîntări tradiţionale, prea plăcute urechii pentru a fi eliminate fără a stîrni nemulţumiri [53]. Ca atare, Ioan Sigismund trimite, la 17 mai 1569, din Alba Iulia, cu magistrul Johannes zis Lapte-Dulce (Lactus, Süssmilch), o orgă mică *(regale)* sfatului orăşenesc al Bistriţei [54] în vreme ce o rudă a acestui Johannes, organistul sibian Bartholomäus Süssmilch îşi oferă, la rîndul său, serviciile cetăţii năsăudene [55], făgăduind,

---

[49] Cf. Schwob, U., M. *Op. cit.*, p. 104—105.

[50] Deutsch, J., *Op. cit.*, p. 22.

[51] Arh. St. Sibiu, fond Brukenthal B 1-5. nr. 74 (fragment de ciornă) : „...uniformis debet esse externarum caeremoniarum cultus... ideo vult statui piissimus princeps de cultu externarum caeremoniarum observandarum, utpote indumentorum et luminarium et similium... siquidem non immerito principem piissimum in praeterita peregrinatione coepit admiratio et dolor non parvus, propterea quod Bistritienses et nonnullas ecclesias..." (restul lipseşte, conceptul fiind rupt) ; filigranul hîrtiei esie din anii '50, iar aluzia la plecarea principelui din ţară datează ciorna în anul 1559 sau 1560.

[52] Arh. St. Cluj, fond 44 (Primăria oraşului Bistriţa), doc. Berger 2665 ; doc. Berger 2839 este o recomandaţie princiară pentru pictorul milanez Pier Francesco „detto il Perugino". Pentru legăturile muzicale italo-poloneze vezi Jachimecki, Z., *Wplywy wloskie w muzyce polskiej*, I (1540—1640), Kraków, 1911, p. 47—70.

[53] Arh. St. Sibiu, fond Brukenthal B 1-5. 74, vol. VI, f. 34, § 16 : „Eodem modo de imaginis non fabulosis, de organis musicis et aliis vere adiaphoricis sentimus".

[54] Arh. St. Cluj, fond 44, doc. Berger 3385. Cf. de asemenea Benkő, A., *Date privind prezenţa unor instrumente şi instrumentişti în viaţa oraşului Bistriţa din sec. XVI*, „Lucrări de muzicologie", 2 (1966), 235 şi urm. şi Wittstock, I., *Aus der ältesten siebenbürgisch- sächsischen Musikgeschichte (XI.—XVI. Jh.)*, „Forschungen zur Volks- und Landeskunde"", 22 (1979), 1, 49—55.

[55] Arh. St. Cluj, fond 44, doc. Berger 3422. La Sibiu era organist pînă în 1586 evreul Pantalone (E. v. Trauschenfels, *Deutsche Fundgruben zur Geschichte Siebenbürgens*, NF, Braşov, 1860, p. 30).

Scanned with OKEN Scanner

la 30 septembrie, că va veni la Bistrița după ce va expira termenul angajamentului său la Mediaș [56].

Fără doar și poate, în luarea hotărîrilor cu pricina cîntărise greu avizul Universității protestante de la Frankfurt pe Oder, care după 1560 își arogase dreptul de mentor asupra Transilvaniei evanghelice, în ceea ce privea articolele credinței reformate [57].

Nu trebuie să credem însă că această muzică severă era singura ce putea fi auzită atunci în Transilvania săsească. Astfel, în 1571, la moartea lui Ioan Sigismund, succesorul său, Ștefan Báthory se grăbea să interzică bistrițenilor și altora a mai cînta, pînă la săvîrșirea îngropăciunii principelui defunct, din lăută, flaut și alte instrumente, cîntece de lume în piețe și cîrciumi [58]. Dacă asemenea muzică veselă, populară, n-avea nevoie de încurajare, în schimb cea cultă pare a fi reținut atenția noului principe chiar de la început. Așa, de pildă, la 29 decembrie 1571, Báthory, aflat la Bistrița, întărea privilegiile școlii din rîndul căreia se recrutau coriștii și soliștii bisericii [59], școlarii urmînd a fi întreținuți într-un internat din fondul parohiei [60]. După toate probabili-

[56] Arh. St. Cluj, fond 44, doc. Berger 3423. Cosma, O. L., *Op. cit.*, I, 192, vorbește și el de organiștii Bartholomäus Süssmilch și „Jacobus" Lactus, pe care-i socotește bistrițeni, sub anul 1563, fără a indica sursa informației sale. La 12 martie 1575 se proceda la o împărțire a averii, rămase după Hans organistul, între fiii acestuia (Arh. St. Cluj, fond 44 Bistrița, III d. 2, f. 24 v). Pentru organiștii transilvăneni din acest veac vezi Kinkeldey, O., *Orgel und Klavier in der Musik des XVI. Jh.*, Leipzig, 1910, Bickerich, V., *Muzica de orgă în țara noastră*. În : *Muzica*, 12 (1962), 7, 280—30 și Dressler, Fr. X., *Die beiden Ostermayer*, „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art", 13 (1976), 117—125.

[57] Arh. St. Sibiu, fond Brukenthal, B1-5.74, f. 2—12 (Scrisori ale senatului Universității din Frankfurt pe Oder către Ioan II Sigismund și comunitatea sașilor, „Universitas Saxonum"). În același fond, B 1-5.62, o știre asupra prezenței unei solii a clerului evanghelic sibian în 1561 la Frankfurt pe Oder.

[58] Arh. St. Cluj, fond 44, pachet 25/1571, nr. 33 din 10 aprilie 1571 : „Ut statim in illa civitate publice proclamari et sub gravissima poena inhiberi facere debeatis, ne quisque hominum ibidem in tabernis, plateis et aliis locis inconvenientibus lutina, cytara, fistulis et aliis id genus instrumentis musicis aliqua specimina hillaritatis praefeferre (!) comperiatur". Principele, mort la 14 martie, a fost îngropat (probabil a doua oară) abia la 23 mai : Ziegler, M., *Breve chronicon Daciae*. În : *Quellen*, IV, 10). Ordinul lui Báthory ajungea la Bistrița în ziua de 19 aprilie, așa cum sugerează data înscrisă de Simon Nösner, *Res actae quaedam in partibus Hungariae et Transilvaniae 1570—1619*, ed. E.v. Trauschenfels, *Op. cit.*, p. 59.

[59] Arh. St. Sibiu, fond Capitlul Bistrița, 1507 (712), f. 17. Vezi și Sannemann, Fr., *Die Musik als Unterrichtsgegenstand in den evangelischen Lateinschulen des 16 Jh.*, Berlin, 1904 și Niemöller, K. W., *Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600*, Regensburg, 1969.

[60] Arh. St. Sibiu, fond Capitlurile evanghelice, Bistrița nr. 328 (1240) din 10 ianuarie 1590. Statutul școlii este aprobat de capitlu în 1596 (Arh. St. Sibiu, fond Episcopia evanghelică, nr. 49, Bistrița, nr. 11, copie din 1742). Cf. și Roth, E., *Die Bistritzer Schule im Jahre 1596*, extras din AVSLK, 3. F., 50 (1941), Sibiu, 1941.

tăţile, muzica era în continuare predată şi în şcolile sătești, practică interzisă abia la 11 iunie 1676 de un sinod evanghelic năsăudean, care rezerva această disciplină şcolii din Bistriţa [61]. De asemenea, cu acelaşi prilej, Ştefan Báthory adusese pentru bistriţeni, de la Alba Iulia, nişte orgi mici, portative *(regalia)*, şi clavire *(virginalia)*, pe care le lăsă organistului oraşului, ca să înveţe a se sluji de ele, cerîndu-le îndărăt un an mai tîrziu [62].

Al optulea deceniu al veacului al XVI-lea fu însă, nu numai pentru Bistriţa, ci şi pentru celelalte centre săseşti, o epocă de remarcabilă înflorire a artei muzicale, dovada fiind dată, între altele, de aşazisul *Keuchenthalsches Gesangbuch*, editat la Wittenberg în 1576 şi aflat la Cisnădie [63], culegere îndeobşte datată 1571 sau 1573 de muzicologi mai noi, care o localizează în Ţara Bîrsei. Sigur rămîne însă faptul că în 1575 biserica braşoveană nu dispunea încă de tezaurul său muzical, mai mult decît bogat, pe care muzicologii moderni i-l atribuie [64] în temeiul unor notiţe din catalogul redactat într-adevăr în acest an, dar adăugate, în chip absolut evident, abia după 1604, aşa cum o demonstrează cu prisosinţă aspectul paleografic, precum şi citarea în cuprinsul acestor adaosuri a unor lucrări italiene care au fost scrise după 1575.

Un eveniment hotărîtor pentru depăşirea conflictelor prilejuite de feluritele tendinţe anti-artistice, care bîntuiau în Transilvania într-acest al optulea deceniu, a fost sinodul luteran de la Mediaş din 1578. Cu această ocazie, se afirmă hotărîrea desprinderii lămurite de orientarea pro-calvină, întrucît, aşa cum dovedise experienţa, aceasta era menită să favorizeze proliferarea diverselor curente anti-trinitare, ce-şi găsiseră, aşa prigonite cum erau în toată Europa, un sălaş numai în Transilvania. Sinodul de la Mediaş relua, cu acest prilej, într-o formulare aproape identică, mai vechea hotărîre din 1563, de la Sibiu, ca să se păstreze cîntările religioase tradiţionale, de sorginte catolică, atunci cînd muzica acestora era pe placul ascultătorilor [65]. Din formulare lip-

---

[61] Arh. St. Sibiu, fond Episcopia evanghelică, nr. 54 (Bistriţa, nr. 16).

[62] Arh. St. Cluj, fond 44, Document post-bergerian 104/1572, f. 4 : „Accepimus praeterea mandatum Illustrissimi Principis de virginalibus et regalibus, instrumentis musicis, Albam quae antea organistae nostro imparanda dederat remittendi". În acelaşi fond, documente din 4 noiembrie 1575 (83/1575), 7 ianuarie 1576 (41/1576), 22 februarie 1580 (22/1580) şi 1 ianuarie 1583 (1/1583) amintesc un voievod rural din Căian, pe nume Mihai, strămoş al faimosului Kajoni şi care, nesupunîndu-se judecăţii adunării cnezilor de sate şi pîrcălabilor puşi de orăşeni, avea să ceară a fi judecat, nu la Bistriţa, ca supus al oraşului, ci la Floreşti, pe teritoriul comitatului Dobîca, de oamenii principelui.

[63] Azi la Muzeul Brukenthal din Sibiu (Deutsch, J., *Op. cit.*, p. 22).

[64] Cosma, O. L., *Op. cit.*, I, 158, 197.

[65] Arh. St. Sibiu, fond Brukenthal B 1-5, nr. 74, f. 40, § t : „Sacra officia esti magna ex parte populari sermone cupimus peragi, ut auditores possint dicere Amen, Amen, tamen cantiones piae et ab omnibus erroribus alienae ex ecclesiis nostris non debent in universum explodi, sed et propter linguam et artem musicam suo quoque tempore retineri". La fel *ibidem*, f. 34 § 15 (Sinodul de la Sibiu din 1565) şi f. 76v (Sinodul de la Mediaş din 1607).

Scanned with OKEN Scanner

seşte, totuşi, de data aceasta, *Latinae* după *cantiones,* ceea ce probează, totuşi, oarecare opoziţie faţă de muzica veche, cu text latin, deşi, altminteri, coriştii erau recrutaţi din *Lateinschulen,* iar *lingua musica* urma să fie păstrată. Lucrul nu trebuie să ne mire, întrucît Contrareforma avea să interzică în 1582 cîntările germane în capitala Bavariei, unde Orlando di Lasso, pe atunci muzician al capelei ducale, trebuie să-şi revizuiască din această pricină repertoriul.

În acelaşi timp, sinodul rechema pe studenţii trimişi la Cluj, de unde riscau să se întoarcă înrîuriţi de doctrina calvină sau unitariană, interzicînd în caz contrar numirea lor în funcţii didactice ori eclesiastice şi obligînd pe directorii şcolilor să participe la liturghia utreniei şi vecerniei, cu învăţăceii lor din corul bisericilor [66]. De acum înainte, tinerii saşi aveau să ia astfel calea universităţilor consecvent luterane ale Prusiei şi, în primul rînd, a celei care, mai mult decît altele, reprezenta, curînd după întemeierea ei (1506), izvorul prin excelenţă de îndrumare spirituală a saşilor care adoptaseră confesiunea de la Augsburg, Universitas Viadrina de la Frankfurt pe Oder, în markgrafiatul de Brandenburg. De acolo, dar şi de la Halle şi Leipzig, Jena şi Wittenberg, Breslau şi Berlin, aveau să vină în Transilvania, de obicei în cópii manuscrise, noile compoziţii ale unor muzicieni cu renume [67].

Astăzi este, firesţe, destul de greu de reconstituit istoria acestor legături artistice, întrucît cea mai mare parte a vechilor imprimate s-a pierdut cu vremea, iar copiile se păstrează numai în manuscrise mai noi, din sec. XVII—XIX, practic necercetate însă. O dificultate în plus este aceea că, în majoritatea cazurilor, bucăţile nu poartă numele autorului lor în culegerile păstrate. De aceea, nu ne vom încumeta a oferi aici mai mult decît o sumară listă a compoziţiilor şi culegerilor care au fost la originea muzicii religioase a saşilor, a celor bistriţeni mai cu seamă, care ne interesează aici îndeosebi, într-al XVI-lea veac.

Bineînţeles, lăsăm deoparte imprimatele folosite de braşoveni, deja amintite în cîteva rînduri, mărginindu-ne a arăta că adaosul din 1604 la catalogul de bibliotecă din 1575 cuprinde, fără putinţă de îndoială,

---

[66] *Ibidem*: „Rectores quoque scholarum severiter ad praestandam oboedientiam et diligentiam in officio admoneantur per decanum. Si non oboediverint, poenae corporali subjaceant, aut cum ignominia ex capitulo relegentur. Rectores quoque cum suis collaboratoribus ad pulsum vespertinum et matutinum pigrum precibus dedicatum sub gravi poena compellantur... § s. Scholastici revocentur ex scholis Claudiopolitanis cum edicto publico et poenae constitutione, quam decani promulgabunt. Nec contumaces in posterum erunt participes officiorum seu functionum in scholis vel officiis ecclesiasticis Saxonicis".

[67] Hennemeyer, K., *Musik und Musiker der Ostmark-Langensalza,* Berlin, Leipzig, s.a.; Wotschke, Th., *Polnische Studenten in Frankfurt an der Oder,* „Jahrbuch für Kultur und Geschichte der Slaven", N.F., 5 (1855), 2, 228—244; Kirsch, E., *Zur Musikpflege an der Universität Frankfurt an der Oder,* Frankfurt, 1926; Götsch, S., *Das Musikheim in Frankfurt a.O. beschrieben und bedeutet von seinen Leiter,* Berlin, 1938; Pietzsch, G., *Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten im Osten bis zur Mitte des 16.* Jh., „Archiv für Musikforschung", 7 (1942), 154—170.

Scanned with OKEN Scanner

și cărți imprimate înainte de 1600, precum acel *Thesaurus musicus* în 8 părți, lăsat în 1604 cu limbă de moarte școlii brașovene de un anume Andreas „Lucillus", adică Leuchtner, sau Glühwurm, al cărui nume apare uneori în lucrările mai noi drept cel al autorului culegerii. În realitate, avem de-a face în acest caz cu prima serie de fascicole cu motete *a otto*, din cele 30 ale masivului *Thesaurus musicus* tipărit la Nürnberg în 1564 [68]. Autorii editați acolo pot fi regăsiți în culegerea de știme de la Apoldul de Sus, din 1596, asupra căreia vom reveni pe larg mai departe, inclusiv unele bucăți anonime, care în *Thesaurus* sînt atribuite lui Siméon Mahu, M. le Maistre, J. Vaet, J. Buus, P. J. de Lattre și W. Szamotulski. Fiind culegerea cea mai cuprinzătoare și cu cel mai mult prestigiu, prezența unei serii din acest *Thesaurus* la Brașov nu are de ce să ne surprindă, exemplare complete existînd de pe atunci și în Boemia și Ungaria, păstrîndu-se azi în colecții din Brno și Budapesta.

În aceeași bibliotecă mai aflăm „Orlandi mutetae 6", adică, probabil, *Motetta sex vocum*, dedicate lui Jakob Fugger von Kirchberg, 6 fascicole cu 20 de piese, tipărite la München în 1582, apoi „Lovanienses mutetae 5", pare-se cele 5 volume din *Liber sex cantionum sacrarum vulgo moteta vocant 5 et 6 vocum*, tipărite la Louvain în 1558 (Simon Moreau, Clemens non Papa, Thomas Crecquillon, Petit Jehan de Lattre, Wismes și A. Willaert) [69], pe urmă 7 motete de Adriaen Willaert, probabil colecția din 1561 și, în sfîrșit, acei *Psalmi selecti* (1553—1564) în 4 părți de care am mai vorbit.

Cît privește celelalte orașe săsești, în 1939 se mai păstrau o culegere de cîntări sibiene din 1617 și una a lui Stephan König din Biertan (1620), în biblioteca parohială evanghelică a Bistriței, ultima cuprinzînd cîntările obișnuite la Mediaș [70], ambele pierdute astăzi, ori, măcar, neidentificate.

Conservatorismul liturghiei reformate a păstrat în același timp, pînă în vremea din urmă, mărturii prețioase de la mijlocul veacului al XVII-lea, asupra muzicii săsești din secolul precedent și anume trei culegeri de imnuri *(cantionalia)*, cel din 1643 al lui Adam Theilmann, din Bistrița, azi la Biserica Neagră [71], cel de la 1658, din fosta colecție sibiană Zimmermann, astăzi pierdut [72], și așa-zisul *Senndorfer Cantionale*, îndeobște datat 1649—1677, adus la Sibiu în 1939 de la Ho-

---

[68] *Répertoire*, I, 247—248. Un Dominicus Lucinus Coronensis (Brașoveanul) vizitează în 1544 Wittenbergul, care era atunci Mecca protestantismului, fiind urmat acolo în 1552 de organistul Gregor Ostermayer (Révész, I., *Magyar tanulók Wittenbergben Melanchthon haláláig*, „Magyar Történelmi Tár", 6 (1859), 205—230, p. 220—223).

[69] *Répertoire*, I, 222.

[70] Deutsch, J., *Op. cit.*, p. 22.

[71] Deutsch, J., *Op. cit.*, p. 22.

[72] Cota veche Arh. St. Sibiu, fond Brukenthal EE 1.195. Manuscrisul lipsește însă de la locul său.

Scanned with OKEN Scanner

morod și alcătuit în 1654 la Jelna, prin părțile Reghinului [73]. Ultimele două *cantionalia* au fost cercetate cu luare aminte în 1945 de Georg Brandsch, care a transcris și identificat o seamă de piese, fără a-și publica însă concluziile [74].

Singurul autor menționat de copistul culegerii de la Jelna este Erasmus Alber [75], autor de versuri religioase în *platt deutsch*, ceea ce ne-ar putea îndemna să căutăm la Lübeck modelul culegerii. În ordinea cronologică, a edițiilor princeps, feluriții autori (poeți, nu compozitori !) identificați sînt următorii : Martin Luther (de fapt Johannes Walther), cu *Geystliche Gesangbüchleyn* (1524) [76] și *Enchiridion psalmorum* [77], Wolfgang Dachstein (1525), Johann Rolrose (1525), Elisabeth Creusaiger (1529) [78], Joseph Klug (1529) [79], Michael Weisse, cu *Gesangbuch der Mährischen Brüder* (1531), Adam Reusner (1533), Lukas Lossius cu *Psalmodia* (1538) [80], Nikolaus Deeg (Decius) vom Hoff (1541), Martin Bauer-Agricola (1548), Pseudo-Johann Freder (1552), Erasmus Alber (1558), Nikolaus Hermann (1560, 1562), Paul Eber (1561) [81], Leo-

[73] De unde avea să fie dus, în 1671 și 1677, la Batoș și Dedrad, așa cum mărturisesc însemnările de la sfîrșit. Iscălitura lui Andreas Urmenies din Homorod și milesimul 16... (restul lipsește, fila fiind ruptă ; completarea 49 apare la fila următoare) sînt adăugate ulterior. Registrul de socoteli al Jelnei din 1607—1662 (Arh. St. Sibiu, fond Episcopia evanghelică nr. 489) nu ne aduce lămuriri asupra autorului culegerii, azi la Arh. St. Sibiu, fond Brukenthal J.J. 1-32, nr. 1092.

[74] Arh. St. Sibiu, fond Brukenthal J.J. 1-32, nr. 1093. Cosma, O. L., *Op. cit.*, I, 273, folosește materialul lui Brandsch, dînd însă de multe ori drept autori ai muzicii pe cei ai textului sau pe editori.

[75] Arh. St. Sibiu, fond Brukenthal, J.J. 1-32, nr. 1092, p. 52—53 : „Stehet auff ihr lieben kinderlein. Ein ander Lied Erasmi Alberti". La p. 191, tot de el, *Als Maria zu Elisabeth kam*, transcris de Brandsch în ms. citat, f. 26^{v} ; ed. Wackernagel, Ph., *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zum Anfang des 17 Jh.*, 5 vol., Leipzig, 1864—1877, III, 886. Vezi și Engelhardt, W., *Eine Kirchenlied-Melodie von Erasmus Alber und seine Vorlage*, extras din „Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie", 18 (1973—1974).

[76] Wittenberg, 1524. Reeditat la Breslau (Wróclaw) în 1878 și în Walther, J., Gesamtausgabe, 3, vol., Kassel, 1943—1955. Cf. Moser, H. J., *Die Melodien der Luther-Lieder*, Leipzig, 1935 și Stapel, W., *Luther-Lieder und Gedichte*, Stuttgart, 1950.

[77] Erfurt, 1524 și 1526. Cf. Schneider, Ch., *Luther poète et musicien et les Enchiridia de 1524*, Genève, 1945.

[78] Pentru asemenea autori minori foarte util rămîne Wackernagel, Ph., *Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes im 16 Jh.*, Frankfurt am Main, 1855.

[79] *Geistliche Lieder*, Wittenberg, 1529. Cu numeroase reeditări, ultima la Kassel, în 1959. În *Gesangbuch* al lui Klug din 1535 și 1542 apar și piese alcătuite de Luther.

[80] Nürnberg, 1538, cu reeditări numeroase. Cf. Weber, E., *La musique mesurée à l'antique en Allemagne*, 2 vol., Lille, 1975, I, 34—48. Pentru Reusner vezi Lipphardt, W., *Die Melodien in Adam Reusners Gesangbuch von 1554*, extras din „Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie", 16 (1971).

[81] Autorul celei mai răspîndite culegeri de cîntece luterane într-a doua jumătate a veacului, tipărite la Wittenberg în 1561, 1566, 1569, 1580 și 1584.

nard Lachmann (1562), Leonhard Schröter cu *55 geistliche Lieder* (1562)[82], Johann Mathesius (+1565), Michael Schulze-Prätorius care trăieşte între anii 1571—1621, dar pe seama căruia sînt puse şi cîntece tipărite în 1567, Ambros Lobwasser, cu traducerea sa nemţească a psaltirii hughenote, a lui Th. de Bèze, *Der Psalter in deutsche Reyme* (1573)[83], cu o muzică aşijderea franceză, a lui Claude Goudimel, apoi Zacharias Berwaldt (1586), Caspar Füger (1592), Philip Nicolai, cu *Freudenspiegel des ewigen Lebens* (Frankfurt am Main, 1599), precum şi doi autori neidentificabili, anume Johannes Leon, probabil Jan van Loo (Loeius), tipograf muzical din Anvers (circa 1545—1561)[84] şi un Joachim van Beerck, pare-se J. Montanus (von Berg), editorul marelui *Thesaurus harmonicus* de la Nürnberg din 1557—1558.

Celelalte piese nu apar decît în culegeri de la începutul secolului al XVII-lea, care este şi data modelului nemijlocit al cantionalului nostru, anume la Bartholomäus Göss sau Gesius, prim cantor la Frankfurt an der Oder între 1595 şi 1613, editor al unei masive culegeri de *Geistliche deutsche Lieder* în trei volume, cu 355 de bucăţi, tipărite de la 1601 la 1607. Acesta era un repertoriu complet, menit să înlocuiască vechile *Gesangbücher* —, editate la Frankfurt de J. Eichhorn începînd din 1552[85] — nu numai în Brandenburg, Silezia şi Boemia protestantă, ci şi, precum vedem, în Transilvania. Acest Gesius, care studiase la Universitatea de pe Oder teologia pînă în 1582, cot la cot cu bursierii bistriţeni şi braşoveni ,era în acelaşi timp autor al culegerii vocale *a quattro, Christliche Haus und Tisch-Musica* (1605), după pilda lui J. Walther, ca şi al unor *Melodiae scholasticae* (1609)[86]. Totuşi, numai culegerea sa din 1601 şi cele patru volume din *Concentus ecclesiasticus* de la 1607 au fost întrebuinţate ca sursă de inspiraţie de către compilatorul repertoriului de la Jelna şi al celui pierdut, al lui Zimmermann, din 1658. Acesta din urmă atribuia (p. 149) în chip expres lui Gesius piesa care, în manuscrisul nostru, poate fi identificată cu o piesă de Johann Freder, editată în 1605. Din aceeaşi epocă datează şi o bucată luată din *Trostbüchlein* al lui Andreas Osiander, tipărit la Tübingen în 1604, precum şi o piesă împrumutată dintr-un *Gesangbuch* tipărit în 1609 la Paderborn.

Dacă repertoriul de cîntece luterane de la Jelna dovedeşte o nemijlocită înrîurire a şcolii de muzică bisericească de la Frankfurt pe Oder, în schimb culegerea pierdută a lui Zimmermann, pe care o putem cunoaşte prin intermediul transcripţiei din 1945 a lui Georg Brandsch[87], pare mai degrabă un vlăstar al tradiţiei saxone. Astfel,

---

[82] Editate la Wittenberg în 2 volume (1562).

[83] Leipzig, 1573 ; Kassel, 1578, 1597.

[84] Cf. Wackernagel, Ph., *Op. cit.*, IV, 493.

[85] Pentru care vezi Grimm, H., *Von der Druckerzeichen des 1549—1581 in Frankfurt an der Oder tätigen Universitäts-Buchdruckers und Buchführers Johann Eichhorn*, Frankfurt a.O. — Berlin, 1939.

[86] Cf. Prüfer, A., *Untersuchungen über den ausserkirchlichen Kunstgesang in den evangelischen Schulen des 16 Jh.*, Leipzig, 1890.

[87] Arh. St. Sibiu, fond Brukenthal, JJ 1-32. 1093, p. 71 şi urm.

Scanned with OKEN Scanner

între autorii identificabili, după notele lui Brandsch, se numără Ambros Lobwasser (*Der Psalter in deutsche Reyme*, Leipzig, 1573); Joachim Moller Magdeburger (*Sacrae cantiones*, Mühlhausen, 1571, 1573 și, în ediția lui Ludwig Helmhold, *Zwantzig deutsche Liedlein*, 1575); Nikolaus Hermann (*Comische Gesanbüchlein*, Leipzig, 1575); Johann Stigel, autor al unei culegeri școlare larg răspîndite, *Erotemata musicae practicae* (Nürnberg, 1563—1565)[88], într-o ediție din 1581; apoi Bartholomäus Fröhlich (*Christliche Psalmen, Lieder und Kirchengesänge*, Leipzig, 1587, în ediția lui Nikolaus Selnecker); Cyriacus Schneegass, *Zwey und zwanzig christliche vierstimmige Bete und Trost Gesänglein*, Erfurt, 1597; Cornelius Becker, *Der Psalter Davids gesangweis*, Leipzig, 1602 și, cel mai recent dintre toți, Melchior Vulpius-Fuchs din Dresden, cu *Ein schön geistlich Gesangbuch*, Jena, 1609, alături de Mathias Apelles Loewenstern (1594—1648), care a studiat și compus la Frankfurt pe Oder, personaj căruia i se datorează probabil și alcătuirea culegerii.

Nu toate cîntările din repertoriile amintite au însă și o melodie proprie. Dimpotrivă, de regulă se dă numai textul, iar atunci cînd apare și melodia, ea este întotdeauna luată din repertoriile protestante clasice, ale lui J. Walther, L. Lossius, A. Lobwasser, dar mai ales B. Gesius, ca în culegerea de la Jelna. În rest însă, se presupunea că melodia era una știută, tradițională în biserica evanghelică[89].

În ceea ce privește culegerea contemporană, din copia Zimmermann, lucrurile trebuie să fi stat la fel. Ceea ce este important și merită a fi reținut este așadar faptul că la 1609 modelele muzicale ale liturghiei reformate din Transilvania erau pentru capitlul evanghelic al Bistriței cele tipărite la Frankfurt pe Oder de B. Gesius în 1601—1607, iar pentru repertoriul din 1658 edițiile de la Leipzig din anii 1573—1609, compilate mai apoi, tot la Frankfurt, de M. Apelles[90].

Între timp, muzica bisericii catolice din Transilvania lîncezea în vechile tipare. După alegerea lui Ștefan Báthory ca rege al Poloniei (1575), scaunul princiar reveni fratelui acestuia, Cristofor (1576—1581), care se dovedi un adept al iezuiților și entuziast promotor al solemnei muzici papale. Abia după lungi stăruințe, dieta izbuti să smulgă de la principe făgăduiala că va ține pe iezuiți numai la Alba Iulia, Cluj și Turda, dar făgăduiala nu fu trecută în faptă, iar cîntările iezuite putură fi ascultate în continuare în tot Ardealul[91]. Lăudîndu-i zelul, iezuitul Jan Lelesz scria astfel din Alba craiului polonez la 28 mai 1581 că principele Cristofor sîrguise să alcătuiască el însuși cîntări pe texte

---

[88] Cf. Weber, E., *Op. cit.*, I, 42.

[89] Aceste melodii sînt inventariate de Ph. Wackernagel, *Op. cit.*, și editate pentru uzul liturgic de Zahn, J., *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, 6 vol., Gütersloh, 1888—1893.

[90] Pentru care vezi Görlich, J. G., *Op. cit.*

[91] Teutsch, Fr., *Geschichte der evangelischen Kirche in Siebenbürgen*, I *(1150—1690)*, Sibiu, 1921, p. 362.

psaltice şi originale [92]. Amîndoi fraţii, de altfel, adică Ştefan al Poloniei şi Cristofor al Transilvaniei, erau buni cîntăreţi, luînd parte activă la slujbele oficiale în castelul familiei Báthory din Şimleu, aşa cum aflăm din elogiul lui Cristofor, alcătuit de acelaşi J. Lelesz la 24 martie 1583 [93].

Murind Cristofor, îi urmă nevîrstnicul Sigismund (1581—1602), ai cărui tutori îngăduiră iezuiţilor întemeierea unui colegiu la Cluj în 1583, unde, pe lîngă altele, se învăţa şi cîntul liturgic. Nemulţumiţi cu atîta, iezuiţii lucrară pentru a întemeia şi la Alba Iulia un colegiu, la care lucrare generalul Ordinului, cardinalul Claudio Acquaviva îndemnă pe trimisul său, Giovani Campano, să stăruiască la Bistriţa pe lîngă tutorele lui Sigismund, Géczi János, în acest sens (1586). Géczi se arătă însă greu de înduplecat [94] şi trebui să se aştepte mai întîi majoratul principelui, pentru atingerea ţelului urmărit. Ceremonia de investire a lui Sigismund Báthory la Mediaş (1588) cu autoritatea supremă efectivă prilejui astfel o adevărată demonstraţie în favoarea liturghiei catolice şi, bineînţeles, a cîntărilor romane, aşa cum ne informează darea de seamă a comitelui saşilor, judele sibian Albert Huet [95]. În ziua de 23 decembrie 1588 se adunară în biserica mare din Mediaş cele două cete de credincioşi. Pe locul de cinste, deasupra părţii rezervate corului, se afla însuşi principele. „Între timp, i se porunci domnului Simion Herman, parohul din Mediaş, să-şi orînduiască cîntăreţii, aşa că să cînte cu mărire în biserică *Te Deum laudamus* şi alte motete

---

[92] *Erdélyi jezsuiták levelezése és iratai a Báthoryak korából 1571—1613*, ed. Veress, A., II (1571—1583), Budapest, 1913, nr. 50, p. 133 : „Psalmos quosdam selectos ac praeterea orationes suas elegantissimas proprio marte dixit".

[93] *Ibidem*, II, 310—315 : „Aderas ut semper, sacris operanti ministeriis sacerdoti. Qui carmen Domino dicerent, laudarent Dominum in hymnis et canticis, melosque concinerent, perpauci erant. Deerant qui verba ab altari sacerdotis ab ore excepta placitis Deo modularentur vocibus. Et ecce repente novus emergis psaltes, junctus fratri augustissimo Polonorum regi, carmen ordiris divinum... Benedicta sit sancta Trinitis insonuitque templum Somlyoiense a majestate vocis vestrae... Duo heroes horum psallentium constituunt, rex Polonorum unus, princeps Transylvaniae alter. Unus rectoris chori, scholastici alter officium pium explet" („Erai, ca de obicei, alături de preotul care slujeşte. Puţini erau cei care să cînte pre Domnul şi să-l slăvească întru imnuri şi cîntări. Lipseau cei care, primind vorbele grăite de preot în altar, să le rostească pe glasurile cele plăcute lui Dumnezeu. Şi iată că, fără de veste, te iveşti, ca un nou psalt, alături de fratele, preasrălucitul crai al leşilor, şi izvodeşti cîntare dumnezeiască. Cîntarea *Binecuvîntată fie Sfînta Treime* s-a auzit, de glasul măriei tale, în biserica Şimleului... Doi sînt mai marii acestor cîntăreţi ; unul e craiul leşilor, celălalt domnul Ardealului. Unul conduce corul, celălalt ţine locul solistului").

[94] *Op. cit.*, II, 149—154, nr. 159.

[95] Păstrată între actele dietei de la Mediaş din 1588. Articolele propriu-zise în Arh. St. Sibiu, fond Dieta Transilvaniei, nr. 30. Cf. Szilágyi, C., *A meggyesi országgyüles (1588 dec. 8—23) története és articulusai*, „Új Magyar Magazin", 8 (1858), 2, 503—535. Raportul lui Huet a fost editat de A. K(urz), *Nachlese auf dem Felde der ungerischen und siebenbürgischen Geschichte nach authentischen bis jetzt unbekannten oder unbenützten Quellen und Urkunden*, Braşov, 1840, p. 135—150.

ale lor. De asemenea, trebuia să ia seama ca muzica, trîmbițele și altele asemenea ale domnului Ștefan Báthory (Somlyoi, cel Tînăr, șpan de Satu Mare, vărul lui Sigismund — *n.n.*) să le rînduiască și să le facă a suna deopotrivă *(concordiren)*" [96]. Cu alte cuvinte, Simon Herman alcătuia o *missa* cu *Te Deum*, executată de corul și orga bisericii din Mediaș, precum și de muzicanții (flautiști, trompetiști, violiști etc.) ai magnatului Somlyoi Báthori István. Cum s-a cîntat ne arată același Huet, mai departe. Astfel, după ce Sigismund a depus jurămîntul, „s-a făcut semn cîntăreților să cînte, așa că au intonat mai întîi un motet polifonic, apoi au cîntat trompetistul și un iscusit violist italian. După aceea, s-a cîntat *Te Deum laudamus*, dar numai pe glasul său, apoi iarăși motet polifonic" [97]. În sfîrșit, a venit și rîndul muzicii laice: „Gustarea și banchetul princiar au început la unu și jumătate după masă și au ținut pînă la 10 noaptea. Într-acest răstimp s-a sunat din trîmbițe și s-a bătut din tobe la mesele din fața palatului, iar la masă au cîntat muzicanții italieni ai domnului Ștefan Báthory" [98]. Asemenea informații, prea rare din păcate, slujesc la a ne arăta care era nivelul la care putea năzui un concert festiv atît de însemnat.

*
* *

Expresia cea mai deplină a muzicii religioase protestante din Transilvania în vremea lui Sigismund Báthory o dă un repertoriu de știme de la Apoldul de Sus (Sibiu) din anul 1596, alcătuit de parohul Johann Mallendorfer [99]. Întrucît aceste știme au fost îndeobște evocate destul de confuz, iar identificările propuse nu sînt întotdeauna exacte, am socotit folositor a le face aici, pe scurt, inventarul, insistînd exclusiv asupra pieselor de origine locală, ardeleană.

O mare parte a știmelor, rînduite potrivit ordinii liturgice a anului bisericesc, sînt anonime, ele integrîndu-se însă unor compoziții alt-

---

[96] P. 145 : „Hiezwischen wurd dem Herrn Simoni Herman, Pfarr zu Medwisch, befohlen, dass er seine Cantores verordnen solte, damit sie in der Kirche solenniter singen solten, das Te Deum laudamus und andere seine Moteten und solte dazu auch des Herrn Bathori Istvan seine Musica, Posaunen und dergleich dahin ordnen und concordiren".

[97] P. 149 : „Da winckete man auf das Glätter, denen cantoribus zu singen, so sungen sie erstlich eine Motete figurative, dazu bliese der Posaunist und geigete ein subtiler wällischer Geiger. Darnach sunge man das Te Deum laudamus nur simpliciter, nach dem wieder eine Motete figurative".

[98] P. 150 : „Das Frühstück oder Panquet zum Fürsten fieng sich an um Halb 2. nach Mittag und wehrete biss auf 10 in die Nacht. Hinzwischen trompette man und schlug die Heerpauken zu Tisch vor dem Hauss, darinnen aber beim Tisch musicirten des Herres Bathori Istvan seine Wallische Musici".

[99] Arh. St. Sibiu, fond Brukenthal JJ 69 (36), f. 6 : „A(nno)o 1596, 14 Februarii în Apold(o) Sup(eriori)" ; f. 66 : „Anno 1596. M(allendorf)". Nimic nu îndreptățește data 1591, care apare în unele lucrări mai noi. Mallendorfer a fost paroh la Apold pînă la moartea sa (1603).

Scanned with OKEN Scanner

minteri cunoscute şi, în parte, chiar publicate, încă din secolul al XVI-lea, ai căror autori sînt Orlando di Lasso, Clemens non Papa şi alţii, mai cu seamă flamanzi. O parte a ştimelor (nr. 1—13, 140—157, 204 şi urm.) lipsesc, iar altele sînt păstrate fragmentar (14, 158, 187—192, 200—201, 203), ceea ce le face neidentificabile. În sfîrşit, unele reprezintă simple indicaţii de *incipit* pentru piese socotite ştiute (15, 62, 74, 116), iar piesele 79—98 au lipsit dintotdeauna, numeratorul sărind, din nebăgare de seamă, de la 78 la 99. Ştimele anonime păstrate integral sînt nr. 17—18, 23, 27, 46, 50, 52—53, 55—56, 59—60, 64—65, 75, 102, 105, 114, 117, 130—131, 138, 162, 164, 166, 172, 175—176, 178—182, 186, 195—198. Numerele 52—56 sînt probabil opera unor compozitori silezieni, iar nr. 60 este Crezul luteran, cu muzica lui Johann Walther.

În cele ce urmează ne vom opri pe rînd la fiecare dintre compozitorii cărora caietul le atribuie o piesă sau alta. Unul dintre cei preferaţi este Orlando di Lasso, prezent cu nu mai puţin de 14 motete (nr. 16, 24, 35—38, 41, 66—68, 71, 112, 174, 193), luate din trei culegeri pariziene tipărite în 1571 [100] de profesorul de greacă Mathias Hostus (+1581). Aceste culegeri, păstrate în biblioteca ginerelui lui Hostus, magistrul Valentin Becker, diacon (1585—1596) la biserica din Frankfurt pe Oder, vecin şi prieten al faimosului Michael Prätorius [101], au fost copiate şi legate de către studenţii ardeleni de la Universitatea Viadrină, aşa cum vom arăta îndată.

Autorul motetului nr. 19 este austriacul Blasius Amon sau Amann (circa 1560—1590), ale cărui compoziţii, înainte de a fi editate la München în 1590 [102], au circulat şi în manuscris, ştime identice putînd fi aflate în biblioteca muzicală a Frankfurtului din Brandenburg, mai apoi mutată la Wróclaw (Breslau) în Silezia.

Următorul are pentru noi o însemnătate deosebită, întrucît este vorba de un localnic, Anton Jung („Junck") din Cluj, preot la Gîrbova în 1569—1599 [103]. Aşa cum ştim din altă parte, el este şi autor al unui motet *a sei*, pe cuvintele psalmului 133, alcătuit în anul 1577 [104], text care a inspirat şi motetul 94, din 1607, astăzi pierdut, al braşoveanului Franz Balthasar Marschall [105]. De data aceasta avem de a face cu o liturghie completă, ne-euharistică, la 4 voci, în tonul al doilea, aşa cum ne arată şi titlul: „Officium 4 vocum O si io potesso Antonius

---

[100] *Primus liber modulorum quinis vocibus constantium*, Paris, 1571 (Louvain-Anvers, 1571); *Secundus liber modulorum quinis vocibus constantium*, Paris, 1571; *Livre de chansons nouvelles*, Paris, 1571. Alte piese par a fi fost luate din *Fasciculus aliquot sacrarum cantionum*, Nürnberg, 1582. Cf. Huys, B., *Op. cit.*, I, 166—167.

[101] Cf. Boetticher, W., *Orlando di Lasso und seine Zeit (1532—1594)*, I, Kassel-Basel, 1958, p. 543.

[102] Ed. Huigens, C. (*Sacrae cantiones*, Wien, 1934).

[103] Cf. Arh. St. Sibiu, fond Brukenthal B 1-5.62, f. 325 (Sibiu 3 mai 1570).

[104] Müller, E. H., *Die Musiksammlung der Bibliothek zu Kronstadt*, Braşov, 1930, p. 88.

[105] *Ibidem*, p. 78.

Scanned with OKEN Scanner

Junck Claud(iopolitanus)". *O, s'io potessi, donna!...* este numele unui Magnificat parodistic, în tonul al doilea, la patru voci, al lui Orlando di Lasso, întocmit după un madrigal de Jakob van Archadelt, publicat în 1539 [106], prelucrat și pentru lăută de Miguel de Fuenllana în 1554 [107]. În varianta lui Orlando motetul se află în felurite manuscrise [108] și imprimate din secolul al XVI-lea [109]. Sursa nemijlocită a lui Jung trebuie să fi fost însă *Theatrum musicum longe amplissimum* al lui S. Karge, Louvain-Anvers, 1571, unde piesa apare fără nume de autor [110].

Unele vagi înrudiri, dar nu la Jung, ci la Archadelt și Lassus, pot fi constatate cu un Magnificat mai vechi, de pe la 1520—1530, al lui Josquin des Près ori Jachet din Mantova [111].

Pentru a reproduce officium-ul lui Jung — care, în caietul din 1596, este în notație mensurală albă — urmează să se țină seama de principiile cele mai larg acceptate [112], ca și de unele studii mai recente [113]. Indicațiile literale de la început, care în manuscrise sînt interpretate diferit de către feluriții muzicologi, trebuie socotite ca indicînd alternanțele acompaniamentului de orgă. Presupunem, de asemenea, că *Gloria in excelsis Deo,* cuvinte înscrise pe portativ fără notație, sînt rostite pe o pedală de orgă a lui Si bemol, așa cum sugerează și contextul [114].

Autorul cel mai bine reprezentat în manuscrisul de la Apold este Clemens non Papa, adică flamandul Jacques Clément, cu nu mai puțin de 16 piese ce-i sînt atribuite în chip explicit (25—26, 29, 42, 44, 57, 70, 121, 124—125, 133—134, 137, 159—160, 202). Întrucît și de data aceasta, ca și în cazul lui Lassus, operele autorului erau extrem de răspîndite, prin manuscrise și tipărituri, în întreaga Europă, este greu de

---

[106] *Madrigali,* II, Venezia, 1539.

[107] *Libro de musica para vihuela,* s.l., 1554, f. 119.

[108] München, Staatsbibliothek, Musikhandschriften, nr. 2748, copiat în 1576 ș.a.

[109] *Chansons,* Louvain, 1570, f. 45^{v} (reeditări în 1576, 1597, 1636 etc.). De asemenea în seria de 100 Magnificat ale lui Lassus *Jubilus Beatae Virginis,* München, 1619.

[110] Cum ar fi, de pildă, transcripția pentru lăută a lui D. Bianchini, *Intavolatura de lauto,* Venezia, 1546, 1554, 1563 sau canțona lui Francesco Mazzoni, *Il primo libro delle canzoni alla napolitana a tre voci, con due a quattro,* Venezia 1569. Cf. Boetticher, W., *Op. cit.,* p. 523, 577, 869.

[111] Cividale, Biblioteca Capitolare, ms. LIX (Josquin, Jachet, J. de la Rue). În inventarul de formule al lui W. Kirsch, *Die Quellen der mehrstimmigen Magnificat und Te Deum Vertonungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts,* Tutzing, 1966, nr. 200, p. 447. Pentru asemenea manuscrise vezi Huglo, M., *Les tonaires. Inventaire, analyse, comparaison,* Paris, 1971.

[112] Bellermann, A., *Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15 und 16. Jh.,* München, 1858 ; Apel, W., *Die Notation der polyphonischen Musik,* Leipzig, 1962.

[113] Luoma, R. G., *Aspects of Mode in XVIth Century Magnificat,* „Musical Quarterly, 62 (1976), 395—408.

[114] Spre deosebire de *Gloria* obișnuită pe care o aflăm în *Agenda* luterană de la Sibiu din 1653 și mai recent, pînă în veacul trecut (Brandsch, G., *Die Agende Stephan Ludwig Roths,* AVSLK, 50 (1941), 149—236, p. 205—206).

Scanned with OKEN Scanner

aflat modelul nemijlocit al compilatorului din 1596. Unele din acestea se află însă numai în *Thesaurus harmonicus* scos de Montanus la Nürnberg în 1557—1558, iar altele în marele *Thesaurus musicus* de la Nürnberg din 1564, 8 din cele 30 de fascicole ale acestuia păstrîndu-se, aşa cum spuneam mai înainte, în biblioteca Bisericii Negre [115].

Alt flamand din culegerea de la Apold este Thomas Crecquillon cu piesele 28 şi 111, aceasta din urmă întîlnită şi în *Thesaurus* din 1564 [116]. Acestuia îi urmează un autor amintit cu piesa 30 ca „Jacobus Praedestinus". Este vorba, de fapt, de una şi aceeaşi persoană cu autorul piesei nr. 39, „Johannes Petra Loysii", care nu e altul decît Giovanni di Pierluigi da Palestrina, care-şi traducea numele în latineşte ca „Johannes Petri Loysii Praenestinus", compozitor care, să nu uităm, închina în 1584 ultima din cele cinci cărţi de motete *a cinque*, scoase de el la Veneţia, lui Ştefan şi Andrei Báthory [117]. Piesele copiate sînt probabil luate din marea culegere în şase volume de la Veneţia din 1572, de şase ori reeditată pînă în 1594 [118].

Alt nume este cel al lui Gallus Dressler, profesor şi cantor la Magdeburg (1558—1575) şi la Zerbst (1577), autor de la care compilatorul nostru a cules 7 piese (31, 40, 43, 73, 161, 165, 173). Urmaşul său la catedrala din Magdeburg a fost Leonhard Schröter, pe care l-am aflat, aşa cum am văzut, în culegerea de la Jelna. Vestit mai cu seamă pentru talentele sale didactice, Dressler este şi autorul unui manual de teorie şi solfegiu (1561—1571), folosit în chip obişnuit la Frankfurt pe Oder, ceea ce pare a lămuri şi prezenţa sa masivă în această culegere de piese, a căror sursă ultimă este biblioteca de la Frankfurt. Bucurîndu-se de multă popularitate, Dressler apare, de altfel, în mai toate culegerile de motete şi madrigale germane din această epocă, inclusiv în cele cu tabulatură de orgă şi lăută, precum culegerile din 1583 de la Leipzig *(Tabulaturbuch auff Orgeln und Instrument)*, unde întîlnim mai multe motete din colecţia de la Apold, de J. Bultel, T. Crecquillon, G. Dressler, A. Feys, O. Lassus, M. le Maistre, J. Meiland, L. Pamminger, D. Phinot, J. Regnart, F. Scheiffler, J. Vaet, J. de Wert etc. [119], ori cele de la Frankfurt pe Oder din 1573 [120], în care au fost tipărite şi lucrările lui Valentin Greff Backfark [121]. Toate motetele lui Dressler, din care primele trei înscrise ca aparţinînd unui „Bressler", semn că

---

[115] Ca şi Lassus, Clément a fost editat de F. Commer în *Collectio operum musicorum Batavorum XVI-i saeculi*, 12 vol., Bruxelles, 1844—1858.

[116] Cele 116 motete ale lui au fost adunate în *Opus sacrarum cantionum*, Louvain, 1576.

[117] Cf. Haraszti, E., *Sigismund Báthory et la musique italienne*, „Revue Musicologique", 12 (1931), 190—213, p. 212 şi Gardonyi, A., *A Báthoryak és a zenemüveszet muzsika*, 1 (1929), 33—50.

[118] *Répertoire*, I, 339. Operele complete ale lui Palestrina sînt editate de Th. de Witt, Leipzig, 1862—1907 şi R. Casimiri, Roma, 1939 şi urm.

[119] *Répertoire*, I, 320.

[120] *Ibidem*, 292—293.

[121] Pentru care vezi Gombosi, O., *Der Lautenist Valentin Greff Backfark. Leben und Werke, 1507—1576*, Kassel-Basel, 1967.

Scanned with OKEN Scanner

Mallendorfer ori modelul său socotea că e vorba de un autor de la Breslau, pot fi găsite în cele cinci volume de *Cantiones sacrae* scoase, chiar în timpul vieții autorului, la Magdeburg începînd din 1565 [122].

Jakob van Weert, care în manuscrisul nostru se cheamă, pe franțuzește, Jacques Wert, compozitor flamand, răposat chiar în anul alcătuirii copiei lui Mallendorfer, apare aici cu 3 piese (nr. 32, 35, 45), probabil după culegerea de scrieri complete în 3 cărți, *Modulationes sacrae 5 et 6 vocum,* Nürnberg, 1583. Piesa 35 este atribuită lui Lassus în *Theatrum musicum,* Genève, 1580.

Ştima nr. 33, deasupra căreia scrie numai „Cestagrant", cuvînt în care unii au văzut numele unui compozitor altminteri necunoscut, aparține unei *chanson* anume *C'est à grand tort,* atribuită, pînă în vremea din urmă lui Jacques Clément [123], dar al cărui autor este un valon contemporan, anume Josquin Baston. Piesa a fost tipărită la Louvain de faimosul Phalèse și de Thylman van Soest (Susatus) la Anvers între 1542 și 1559. Cîntecul lui Baston era foarte răspîndit în veacul al XVI-lea, nu numai în Imperiu, ci și în locurile pe care Baston le-a străbătut în existența sa nomadă : la Cracovia (1552—1553), Copenhaga (1554—1558) și Stockholm (1559—1566). El apare de asemenea într-un *Concentus* editat la Augsburg în 1545, precum și în *Livre septième de chansons à 4 parties,* Louvain, 1573 și *Liber VIII cantionum sacrarum,* 6 vol., Louvain, 1560 [124].

Arnold Feys, alt flamand, mai cunoscut în vremea sa ca Arnoldo Fiammengo, apare aici cu o singură piesă (nr. 34), întîlnită și într-un manuscris saxon din Zwickau [125]. Evident, nu trebuie să căutăm modelul copistului de la Apold în ediția venețiană din 1590 a celor 20 motete ale lui Feys, ci într-una din culegerile unde, după 1554, apar lucrări ale acestuia, mai probabil, precum în cazul nostru, cea de la Leipzig din 1583.

În schimb, cele trei piese ale lui Leonhard Pamminger („Paming"), nr. 47, 77—78, una și într-o culegere din 1559 a lui Montanus [126], sînt luate, prin intermediar, din cele 6 tomuri de opere complete ale ediției a patra de *Ecclesiasticae cantiones,* Nürnberg, 1582.

Bucata nr. 48, a lui Jakob Vaet, este, la rîndul ei, luată din marele *Thesaurus* de la 1564, iar nu din edițiile venețiene din 1562 sau 1568 [127].

Jacques Regnart, care avea să moară la Praga, trei ani după ce Mallendorfer își copia ştimele, este prezent cu o singură piesă din cele peste 150 ale sale, luată poate dintr-aceeași culegere de la Leipzig din 1583 și purtînd aici nr. 49.

---

[122] Unele editate și de A. Halm, R. Eitner, în *Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung,* 28, Berlin-Leipzig, 1898.

[123] *Opera omnia,* X, New York, 1962, p. 135.

[124] *Répertoire,* I, 238, 289.

[125] Vollhardt, R., *Bibliographie der Musik-Werke in der Rats und Schulbibliothek zu Zwickau,* „Mitteilungen für Musik-Geschichte", Beilage 18 (1893), p. 6, nr. 5.

[126] Huys, B., *Op. cit.,* I, 294, nr. 330.

[127] Cf. Huys, B., *Op. cit.,* I, 123—132, nr. 125 și I, 372, nr. 405.

Scanned with OKEN Scanner

Următorul autor este „G. Langius", în care unii muzicologi au vrut să vadă un compozitor local. Este vorba de fapt de Gregor, zis și Hieronymus Lange, născut la Havelberg în Brandenburg, la o dată necunoscută, mort în Silezia la Breslau (1 mai 1587). Muzician de mare faimă în vremea sa, Lange a fost legat și de țara noastră, într-un chip rămas pînă astăzi necunoscut. Lange, care din 1573 se afla la Frankfurt pe Oder [128], a îndeplinit acolo, începînd din 1574, slujba de cantor la capela reformată. Un atac de paralizie suferit în 1579 îl silește să-și întrerupă însă activitatea, lăsînd în locul său pe acel Bartholomäus Göss (Gesius), de care am mai vorbit și să-și caute o slujbă aiurea. Două documente din arhivele clujene ni-l arată astfel pe Lange făcînd apel, în acest sens, la un anume Andreas Rempler, tînăr bistrițean trimis aici la Frankfurt, pentru a învăța, pe lîngă altele, ebraica și astronomia [129]. Muzicianul se angaja astfel să devină *musicus* al Bistriței, predînd muzica în școală ori compunînd cîntări noi și executîndu-le la orgă și trimitea două bucăți de-ale sale ca probă sfatului orășenesc [130].

---

[128] Starke, R., *Hieronymus Gregorius Langius Havelbergensis*, „Monatshefte für Musikgeschichte", 31 (1899), 116—128.

[129] Arh. St. Cluj, fond 44 Bistrița, Documente post-bergeriene nr. 76/1582 (11 noiembrie 1582) : „Ich bin aber unvorsehens in Kundtschafft kommen, des gelerten, kunstraichen unnd weitberümpten Musici Gregorii Lang von Hawelberg in der Marckt allhier, der nu ettlich jar hie zu Franckfurtt mit sonderen Nutz und Lob der Canterey vorgestanden, vil lobwirdige Gesäng componieret und hin und wider Fürsten unnd Herren edles unnd unedles Standes dediciret hatt. Mit welchen, weil sie zum mehren Theil in Druck verfass, schier allenthalben in Teutschlandt in wollbestalten Schulen gesungen unnd werdt gehulten werden, er im einen sehr gutten Namen gemacht hatt, also das er billich nach dem vornembten Componisten iziger Zeit, dem Orlando für den berumbsten gehalten wirdt".

[130] *Ibidem* : „sich gleichwol stettes dem Landt zu Ehren der Sübenbürger Musicum anschreyben will... Beyneben, will er die Schüler und Knaben beyde zum singen auffs artlichst abrichten undt unterweisen, und die Musicam aller Art, wie sie denn in unser Vatterlandt gekommen, fürlesen, auch wer Lust hatt, absezen lernen. Ja der Stadt zu Ehren, was iärlich an Festen mag gesungen werden, verheist er in die Kirche zuverschaffen und zu componiern. Unnd damit Eure Weissheit sein Ingenium und was er vermag, in der Tadt spüren mögen, verehrt er E. W. hie mit seiner Stücklen etlichen, und sonderlich mit zweenen E.W. zu Ehren dedicieret, welche was Liebliekeit unnd Kunst sie in sich haben, die so sie singen unnd verstehen werden, E.W. wol berichten künnen". Același fond, nr. 77/1582 (14 noiembrie 1582) : „Scribo ad senatum urbis et dominum pastorem de adferendo in patriam nostram excellenti et facile nunc post Orlandum secundo in poëtica musica musico. In quo siquidem et ecclesiae et scolae plurimum emolumento esset futurus, aucupor et utilitatem et laudem patriae. Nam et se Transylvaniae musicum inscribere et artem exquisiti canendi studiosos docere, denique omnes musicae species, utpote theoricam, practicam et poëticam, quare antea nunquam recte in patriam pervenere, explicare (*ms.* : eplegere !) pollicetur".

Scanned with OKEN Scanner

Matricola Universității din Frankfurt pe Oder înregistrează într-adevăr, începînd din 1546, cîțiva studenți din Transilvania, iar din 1570 și de la Bistrița [131], fără a socoti însă pe cei care nu se înscriseseră la cursurile superioare, precum acest Rempler, care, întors desigur acasă încă din 1583, avea să ajungă mai apoi (1600) membru în senatul urban [132], iar în 1606 chiar decan al capitlului, păstrîndu-și locul de paroh la Dumitra Mare [133]. Lange însă, după cîte se pare, n-a mai venit în Transilvania, iar *rector scholae* a continuat să fie cel vechi, care era, din 1579, Johannes Rhau [134], biserica dobîndind un organist abia la 3 aprilie 1587, odată cu venirea de la Sighișoara a lui Hieronymus Ostermayer [135], nepotul cronicarului și organistului brașovean omonim (+1561) [136].

La acea dată (1582) Lange era deja un autor cunoscut și prețuit, faima sa rivalizînd cu a lui Lasso, pe care se străduia să-l imite. Pînă atunci, el editase totuși abia 22 de motete, trei *a cinque*, tipărite la Frankfurt în 1574 sub titlul *Audi dulcis amica mea* și 19 *a cinque e sei* scoase tot acolo în 1580 [137], plus un epitalam [138]. Cele două bucăți trimise, în copie, la Bistrița, în 1582, trebuiesc căutate probabil între cele 16 *Cantiones* pe 4, 5, 6, 8 și 10 voci, apărute la Nürnberg în 1584. Neintrînd, dintr-un motiv sau altul, în slujba Bistriței, ori a Sibiului, așa cum intenționase [139], el se mută în 1583 la Breslau, unde fu întreținut în azilul de acolo pînă la moarte (1587). În acest răstimp, el avea

---

[131] Friedländer, E., *Ältere Universitäts-Matrikeln. XXXII. Universität Frankfurt an der Oder*, I, Leipzig, 1887 și Schullerus, Fr., *Siebenbürger Studirende an der Universität Frankfurt an der Oder*, AVSLK, 22 (1889), 405—412 : 1570 Georg Hirscher din Bistrița, 1571 Andreas Rodler din Brașov, 1572 Johann Kobler, Lukas Scherer, Andreas Belger din Transilvania ; 1582 Johann, decanul capitlului Bistrița, Adam Teutsch din Bistrița, Johann Sturmer din Brașov și alții.

[132] Kramer, M., *Bistritz in den Jahren 1600—1603*, AVSLK, 12 (1874), 396—445, p. 436. În februarie 1602, Rempler este singurul supraviețuitor din cei 27 de clerici ai capitlului, după asediul Bistriței de către Basta, potrivit cronicii anonime contemporane din ms. Arh. St. Sibiu, fond Brukenthal B 50 (B 1-5.48), f. 156—167^{v} (p. 272—295), f. 165 (*Kurz gefasster Bericht von der Belägerung der Stadt Bistritz*, ed. Lehmann, Chr. și Ehrhard, P., Bistrița, 1779).

[133] Arh. St. Sibiu, fond Capitlurile evanghelice, Bistrița, nr. 469, 472 (312, 375). În 1608, Rempler era deja decedat (nr. 483/327).

[134] Constantinescu, R., *Op. cit.*, p. 209.

[135] *Ibidem*, p. 211.

[136] În 1575 murea la Bistrița un anume Gregor Lang, lăsînd în urmă un omonim (Arh. St. Sibiu, fond Capitlurile evanghelice, Bistrița, nr. 263/154). Evident, aceștia nu pot fi identificați muzicianului nostru. Testamentul lui Ostermayer din 22 decembrie 1601 la Arh. St. Cluj, fond 44 Bistrița, III d. 5, f. 189^{v} (195^{v}).

[137] *Cantiones aliquot novae*. Ediția a doua apare în 1586.

[138] În culegerea lui J. Belitz, *Epithalamia*, Frankfurt a.O., 1581.

[139] Un indiciu în acest sens îl constituie prezența scrierilor lui Rempler în Arhivele sibiene, precum și faptul că Lange ambiționa titlul de muzician al Universității Transilvaniei, adică al comunității săsești, a cărei capitală era Sibiul.

să tipărească cea mai mare parte a operei sale [140], unele piese rămînînd însă pînă astăzi inedite. Astfel, în manuscris [141] se mai păstrează patru *cantica spiritualia* [142], două *missae*, din care una pe teme din *Angelus ad pastores* al lui Orlando di Lasso [143], 30 de motete şi 20 de lieduri pentru 4 şi 5 voci. Piesa din ştimele de la Apold se află printre cele din prima serie de *Cantiones*, tipărite în 1580 şi poate fi aflată între cele 24 de motete editate de R. Starke, în seria de *Publikationen der Gesellschaft für ältere Musikforschung*, 29 (1899), vol. 25 [144].

Motetul de la Apold pare însă a proveni din alt manuscris, asemănător codicelui München, Bayerische Staatsbibliothek 4°.98/6, unde se află, alături de alte compoziţii din cele tipărite la 1580 [145]. Veriga de legătură, respectiv cel care a adus copiile compoziţiilor lui Lange şi altora în Transilvania, trebuie să fi fost un alt student ardelean, aflat la 1582 în contact cu Lange, cu vecinul şi prietenul acestuia, Michael Prätorius [146], precum şi cu succesorul său, B. Gesius. În orice caz, asemenea verigă de legătură a existat, aşa cum arată faptul că în vechea bibliotecă muzicală de la Frankfurt pe Oder — mai tîrziu la Breslau —, s-au păstrat integral mai toate piesele din caietul de la Apold [147].

La drept vorbind, ar trebui mai degrabă să ne mire că manuscrisul din 1596 cuprinde o singură piesă de Lange care, repetăm, cel pu-

---

[140] *Newe deudsche Lieder* cu 67 piese la trei voci (vol. I, Breslau, 1584—1586 ; ultima ediţie este cea a lui H. Dedekind, Erfurt, 1615 ; vol. II, Breslau, 1586, reed. 1590, 1597 ; *a cinque*, în transcrierea lui Demantius, Leipzig, 1615) ; *Cantio gratulationis*, Breslau, 1584 ; *Symbolum Fr. Virlingi*, Breslau, 1585 ; *Bekenntnis der Sünder und Gebet (a quattro)*, Breslau, 1585 ; *Epithalamium (a cinque)*, Breslau, 1586. De asemenea, 4 lieduri şi 2 motete în G. Krengel, *Tabulatura nova*, Frankfurt a.O., 1584.

[141] Cf. Bohn, E., *Die musikalische Handschriften der XVI—XVII Jh. der Stadtbibliothek zu Breslau*, Breslau, 1890.

[142] Ed. A. Pratl, Breslau, 1646.

[143] Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Musikalische Handschriften, nr. 40.111 (circa 1648), f. 152. Cf. Boetticher, W., p. 478, 544 n. şi Grimm, H., *Meister der Renaissance-Musik an der Viadrina*, Frankfurt, a.O., 1942.

[144] Recent, a apărut la noi o transcriere a lui M. Gutman, a unui lied de Lange *(Regenlied)* în *Coruri preclasice pentru voci egale*, Bucureşti, 1966, nr. 11. Izvorul editorului pare a fi fost *Auserlesene deutsche Gesänge* ale lui E. F. Schmidt, Augsburg, 1926 ori *Neue deutsche Lieder*, editate de A. Roderich, Celle, 1937.

[145] Cf. Boetticher, W., *Op. cit.*, p. 717—718.

[146] Pentru care vezi Gurlitt, W., *Michael Prätorius Creuzburger. Sein Leben und sein Werk*, Leipzig, 1915 şi Blume, Fr., *Das Werk des Michael Prätorius*. În : *Syntagma musicologicum*, ed. Ruhnke, M., Basel, 1963, p. 229—274.

[147] Descrieri analitice la Bohn, E., *Bibliographie der Musikdruckwerke bis 1700 welche in der Universitäts-Bibliothek, Stadtbibliothek und der Bibliothek des Akademischen Instituts für Kirchenmusik zu Breslau aufbewahrt werden*, Breslau, 1883 ; Kirsch, E., *Die musikhistorische Bedeutung der Sammlung des Akademischen Instituts für Kirchenmusik der Universität Breslau*, Breslau, 1922 ;

Scanned with OKEN Scanner

ţin în Prusia, era atunci aşezat pe acelaşi plan cu Lassus, aşa cum pretindea, de altfel, şi un distih latinesc al lui Christoph Demantius, cantor din Freiberg şi emul al muzicianului de la Frankfurt pe Oder :

Orlandus valuit per multum cantibus olim
Langius et Lechner [148] *non valuere minus* [149].

După ştima cu nr. 51 urmează alte cinci piese, dintre care patru anonime, care ar putea avea drept autori muzicieni din cercul de la Frankfurt pe Oder. Cea cu nr. 54, care se află şi în codicele de la München deja amintit, este atribuită aici lui „Johannes Gallicus", adică Jacobus Gallicus sau Hännel (în loc de Händel) al cărui nume adevărat era Jakob Handl, compozitor foarte popular în Germania meridională [150]. Caietul de la Apold cuprinde cinci piese de-ale lui, numerotate 54, 107, 183, 185 şi 186 (anonimă), nr. 54, 185 şi 186 aflîndu-se şi în manuscrisele amintite de la Breslau (Berlin) şi München.

Alt autor exceptat de compilatorul nostru este „Johannes de Bachi", care în *Thesaurus musicus* din 1564, de unde au fost luate cele două piese de aici, nr. 58 şi 109, poartă numele de „Bacchius" [151]. După nume nu pare a fi fost german, ci mai degrabă italian. Tot ce ştim despre autorul celor două motete, singurele care ni s-au păstrat cu această atribuire, este că pe la 1554 era altist la capela din Viena [152].

Piesele 61 şi 113 sînt atribuite unui Matthaeus Henrici, sau M. H. Vermatiensis, ceea ce ar putea eventual însemna că Mallendorfer

---

Feldmann, F., *Der Codex Mf 2016 des Musikalischen Instituts bei der Universität Breslau*, 2 vol., Breslau, 1932 ; Sander, H. A., *Geschichte des lutherischen Gottesdienstes und der Kirchen-Musik in Breslau*, Breslau, 1937 ; Feldmann, F., *Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien*, Breslau, 1938.

[148] Leonhard Lechner (+ 1606), capelmaistru la Nürnberg (1570—1583), Hechingen (1584—1587) şi Stuttgart (1587—1606), autorul a două culegeri de motete (1575—1581) şi *missae* (1584), al unui Magnificat (1578), 7 psalmi (1587) şi cîntece diverse (*Teutsche Lieder, geistliche und weltliche*, 1575—1589), acestea reeditate în 1970 la Kassel, într-al cincilea tom de opere ale compozitorului. Cf. Marquardt, H., *Die Stuttgarter Chorbücher unter besonderer Behandlung der Messen*, Tübingen, 1936 şi Schreiber, M., *Die Kirchenmusik des Kapellmeisters Leonhard Lechner Athesinus*, Regensburg, 1936.

[149] Boetticher, W., *Op. cit.*, p. 886.

[150] Pentru lucrările lui vezi Marquardt, H., *Op. cit.* ; Düwell, C. K., *Studien zur Kompositionstechnik der Mehrchörigkeit im 16.Jh.* Köln, 1963 ; Skei, A. B., *Jacob Handl's Moralia*, „Musical Quarterly", 52 (1966), 431—447 şi Gottwald, C., *Die Musikhandschriften der Universität-Bibliothek München*, Wiesbaden, 1968.

[151] *Dominus Deus coeli et terrae* şi *Ecce Maria genuit* (*Répertoire*, I, 247—248 ; Huys, B., *Op. cit.*, I, 291, nr. 330 şi I, 371, nr. 405). Motetele au fost tipărite mai întîi în *Second livre de chansons à cinq et six parties*, Louvain, 1553 (*Répertoire*, I, 195).

[152] Boetticher, W., *Op. cit.*, p. 290, 371. Socotindu-l ardelean, ba chiar rudă cu J. S. Bach, Cosma, O. L., *Op. cit.*, I, 206, reproduce începutul ştimei.

Scanned with OKEN Scanner

îl socotea a fi din Worms (Vormatiensis). Ar putea fi vorba însă de Hermán Matthias van Werrekore (Verrecorensis), un flamand pe care-l găsim în partea a doua din *Magnum opus musicum*, de la Nürnberg, din 1559 și în *Thesaurus* din 1564 [153]. În ceea ce ne privește însă, preferăm a-l identifica silezianului desemnat în manuscrisele de la Breslau din anii 1545—1560 numai prin inițialele sale, M.H. [154].

Într-un manuscris de la Frankfurt pe Oder, azi păstrat la Berlin, întîlnim piesa nr. 69, care este unul din cele 23 de motete ale lui Louis Loyset, sau Louis (Loïset) Compère din Saint Quentin, un compozitor artezian mai vechi [155].

După socoteala noastră, autorul piesei nr. 72, *Cantate Domino canticum novum*, numit „Valentinus judex", trebuie să fie un transilvănean. Într-adevăr, nu-l întîlnim pe acest Valentin în imprimatele europene ale veacului al XVI-lea și nici în manuscrise, cu excepția codicelui muzical 89 (101) de la Staatsbibliothek din München, scris în 1597, unde numele său apare numai ca „V. judex" [156]. Textul psaltic ales pentru motet era, de altfel, recomandat de Luther însuși în prefața la culegerea lui Bapst din 1545 [157], iar acest jude *(Richter)* trebuie să fi fost unul din primarii brașoveni de atunci [158], probabil chiar Valentin Wagner, editorul culegerii *Geystliche Lieder und Psalmen* din 1553/1555, notar (1549), jurat (1545—1547), senator (1548) și paroh al Brașovului (1549—1557), primul care a adoptat Reforma și, în același timp, primul rector al Gimnaziului local.

Motetul nr. 76, aparținînd lui Jean Maillart, a fost luat, probabil, din *Secundus tomus evangeliorum* (Nürnberg, 1555), ca și nr. 100, al lui Dominique Phinot, aflate în *Magnum opus* din 1559, precum și în *Thesaurus* din 1564. Piesa nr. 99, al cărei autor este Jachet din Mantova, ce nu trebuie confundat cu Jachet van Berchem, contemporanul său [159], a fost probabil luată din *Tertius tomus evangeliorum* de la 1555, ori, mai degrabă, din același *Thesaurus* de la 1564.

---

[153] Huys, B., *Op. cit.*, I, 294, 371, nr. 330, 405.

[154] Cf. Chybinski, A., *Über die polnische mehrstimmige Musik des 16 Jh.* În : *Festschrift A. Riemann*, Leipzig, 1908, p. 340—348 (p. 345.

[155] Cf. Finscher, L., *Die Messen und Moteten Loyset Compères*, Göttingen, 1954, *Loyset Compère and His Works*, „Musica Disciplina", 12 (1958), 105—135 și *Loyset Compère c. 1450—1518. Life and Works*, New York, 1964.

[156] Boetticher, W., *Op. cit.*, p. 830.

[157] Moser, H. J., *Dokumente der Musikgeschichte*, Wien, 1955, p. 39 : „Also ist nu im Newen Testament ein besser Gotts Dienst, davon hie der Psalm sagt : Singet dem Herrn ein neues Lied, singet dem Herrn allewelt".

[158] Stenner, L., *Beamten der Stadt Brasso*, Brașov, 1919, p. 25—27, 52—53, 62, 70, 85, 88, 107, 153, 155, enumeră pe Valentin Gottfredi, jude orășenesc în 1406—1426, 1448—1449, Valentin (Kraus ?) *judex* (1452, 1469) și alți demnitari cu acest nume, din care însă n-au îndeplinit în sec. XVI și funcția de jude decît Valentin Hirscher I (1558) și II (1578—1590 jurat, 1591—1596 Hann, jude abia în 1597—1603).

[159] Cf. Marquardt, H., *Op. cit.*, și Dunning, A., *Die Staatsmotette*, Utrecht, 1970.

Scanned with OKEN Scanner

Alte două piese, nr. 100 *(Homo quidam erat dives)* [160] și 122 *(Si bona suscepimus)*, acesta întîlnit, cu toate vocile, și într-un manuscris din Heilbronn de la 1569, aparţin lui Gregor Ostermayer, din Braşov (1530—1571). Semnalăm, cu acest prilej, prezenţa unei piese de Ostermayer pentru orgă într-un manuscris din Cambridge, University Library, Fitzwilliam College, Musical MSS 32.G.29, un *Virginal Book*. Ştima nr. 121 îi aparţine tot lui.

„Jacob" Bultel, autorul motetului nr. 103, de fapt Jean Bultel, e te un compozitor mai rar întîlnit în tipărituri și manuscrise [161]. Compilatorul copial de Mallendorfer a luat piesa din *Tertius tomus Evangeliorum*, Nürnberg, 1555, iar nu din *Tabulaturbuch* de la Leipzig din 1583 [162].

Georgius Aeleschinus [163], autorul piesei nr. 104 *(Elisabeth Zachariae)*, este, în mod obișnuit, socotit ardelean, fără a exista însă vreun argument concret în sprijinul acestei păreri. În orice caz, nu-l întîlnim în alte manuscrise sau tipărituri, iar porecla sa (Älschner sau Elekes), pare a se trage de la numele locului său de baștină, satul Alecuș, lîngă Tîrnăveni, sau Aleuș din Sălaj.

După un motet (nr. 106) de Simon Moreau, desigur luat din *Liber VI cantionum sacrarum vulgo moteta vocant 5 et 6 vocum*, tipărit în 1558 la Louvain și care se găsea încă în 1604 la Braşov [164], găsim (nr. 108) motetul *Innuebant patri ejus*, alcătuit pentru același praznic al lui Ioan Botezătorul, ca și la Aeleschinus, de un Michaël din Buzd, lîngă Mediaș, „Busdens(is)" [165], Busdner.

Atotcuprinzătorul *Thesaurus* din 1564 este sursa compilatorului nostru și pentru motetele lui Franz von dem Bach (Franciscus de Rivulo), nr. 115 și 128, nu însă și pentru nr. 110, atribuit aceluiași compozitor și care n-a fost editat niciodată. Ştimele complete se găsesc, ca și pentru celelalte 22 de compoziţii ale acestuia, despre care știm că în 1560—1563 a fost cantor la Danzig (Gdańsk), în manuscrisele Berlin, Staatsbibliothek Mus. 40329 (circa 1600) și Gdańsk, Biblioteka Wojewodztwa Ms. 4003 (Mus. 920), din 1563 [166].

---

[160] Un fragment, transcris de R. Ghircoiașiu, la Cosma, O. L., *Op. cit.*, I, 209.

[161] O ediţie de autor este cea a lui Pierre Phalèse la Louvain, 1554. Pentru un manuscris de pe la 1559 (Kassel, Hessische Landesbibliothek, Mus. 40.91) vezi Boetticher W., *Op. cit.*, p. 345, 825.

[162] *Répertoire*, I, 320.

[163] „Teleschinus", în lectura lui O. L. Cosma, *loc. cit.*

[164] Vezi mai sus p. 6 și *Répertoire*, I, 222. Alte ediţii sînt Louvain, 1554 (Boetticher, W., *Op. cit.*, p. 869) și *Liber XII ecclesiasticorum cantionum 5 vocum*, Anvers, 1557 (*Répertoire*, I, 217).

[165] Iar nu din Boz-Sebeș, cum socotește O. L. Cosma, *loc. cit.* Un Marcus Busdensis mort de ciumă la Braşov în 1603 în *Quellen*, V, 13. Piesa nu poate fi aflată între cele atribuite în *Novus thesaurus musicus*, Venezia, 1568, p. 16, 81, 95, 209 și în *Tricinia sacra*, Nürnberg, 1567 (Cf. Huys, B., *Op. cit.*, I, 123—125) lui Michel des Buissons.

[166] Cf. Boetticher, W., *Op. cit.*, p. 167, Hartmann, K. G., *Musikgeschichte aus der ehemaligen Danziger Stadtbibliothek*, „Die Musik-Forschung", 27 (1974), 387—411 și *Census Catalogue of MSS of Polyphonic Music 1400—1559*, I, Chicago, 1979, s.v.

Scanned with OKEN Scanner

Nr. 118 este atribuit unui „Emanuel Alvarii", poate portughez (Manoel Alvares), care nu ne este cunoscut decît sub patronimicul său în puţinele manuscrise care-l pomenesc, ca de pildă ms. 792—795 din vechiul fond Governativa de la Accademia Santa Cecilia din Roma, unde poartă numele de „Alcari" [167]. Este îndoielnic dacă poate fi vorba de acel E(manuel) de Valderrabano, editat la Veneţia în 1556 în *Villancicos de diversos autores* [168].

Motetul nr. 119, al lui Andreas „Niger" (Schwartz), zis şi Francus, pentru a fi deosebit de omonimul său scoţian Andrew Macduff (Andreas Niger Scotus), începînd din anul 1550, cînd compoziţiile lor sînt editate împreună la Nürnberg în *Proteleios euche* [169], este luat, firește, tot din *Thesaurus* de la 1564.

Autorul pieselor 120 şi 184, socotit transilvănean de unii [170], Paulus Buccenus, cantor la Greifswald (1568) şi Riga (1578), mort în 1586, este mai puţin cunoscut. Fără doar şi poate, sursa compilatorului a fost o copie, probabil executată la Frankfurt pe Oder, după cele două motete, pentru care nu ştim să existe pe undeva ştime complete.

Nici Paulus „Nestobicenus" (nr. 123) nu era din Ardeal aşa cum s-a presupus, fiind vorba de fapt de un compozitor ceh, Pavel Jištebniček [171].

Nr. 126, aparţinînd lui „Jan de Latre" (Jean Claude Petit, zis Jean de Lattre + 1589), aflat şi în *Liber VI cantionum* de la Louvain (1558), păstrat la Braşov, ca şi nr. 127, al lui „Johannes de Horto", sau Jan Maelrant, zis Jan van der Hove (+ 1521), ori nr. 129, al lui Matthieu le Maistre (+ 1577), capelmaistru la Dresden, în urma lui Johann Walther şi înaintea lui Scandello (1554—1564), compozitori folosiţi şi de *Tabulaturbuch* de la Leipzig din 1583, sînt luate, fără nici o putinţă de îndoială, din *Thesaurus* de la 1564. În schimb, dacă piesa nr. 135, a lui Jakob Meiland (+ 1577), un compozitor brandenburghez, este luată tot din *Thesaurus*, sursa nr. 132, motet al aceluiaşi, trebuie căutată în culegerile de *Cantiones sacrae* tipărite sub numele lui la Nürnberg (1564, 1569, 1572, 1573), Frankfurt (1575, 1576, 1588), Erfurt

---

[167] Boetticher, W., *Op. cit.*, p. 833. Nu pare a fi vorba de acel Alvaro ale cărui *Vecernii* şi *Utrenii* cu antifoane şi motete polifonice (*Vesperae, Matutinae et Laudes cum antiphonis et figuris musicis*) din 1472 se păstrează într-un codice din Vasconcellos (cf. Luper, A. T., *Portuguese Polyphony in the XVIth—XVIIth Centuries*, „Journal of the American Musicological Society", 3 (1950), 93—110). Cele 8 motete ale lui Alvaro de los Rios, capelan al reginei Maria de Austria în 1607, mort la Madrid în 1623, din mss. München, Staatsbibliothek E. 200 şi Madrid, Biblioteca Nacional Mus. 1263, aparţin unui compozitor mai nou.

[168] Cf. *Répertoire*, I, 216.

[169] *Répertoire*, I, 178.

[170] Cosma, O. L., *loc. cit.*, care reproduce şi un incipit.

[171] Cf. Orel, D., *Stilarten der Mehrstimmigkeit der 15. und 16 Jh. in Böhmen*, Wien, 1930 şi Lipphardt, W., *Das katholische deutsche Kirchenlied in den böhmischen Ländern während des 16 Jh.*, extras din *De Musica Disputationes Pragenses*, 2 (1974).

Scanned with OKEN Scanner

(1588), Wittenberg (1590), ori în alte culegeri, care l-au folosit mereu pînă în 1625 [172].

Prezența lui Valentin Neander în manuscrisul de la Apold cu nu mai puțin de trei motete identificate (nr. 136, 139, 201) trebuie așijderea lămurită prin preferința marcată pentru compozitorii din școala de la Frankfurt pe Oder manifestată de muzicienii ardeleni din secolul al XVI-lea. Acest Neander, care a predat o vreme muzica la Treuenbritzen, în Brandenburg, este autorul a numai *XII cantiones sacrae*, apărute la Wittenberg în 1569 și 1584, de unde au fost luate și piesele de la Apold, păstrate integral în manuscrisele Stockholm, Kungligs Musikakademien 35 (circa 1575) și Zwickau, Rats-und Schulbibliothek VIII.36 (Vollhardt 7), circa 1570—1575 [173]. Modelul lui Mallendorfer trebuie să fi fost copiat de Andreas Rempler la Frankfurt pe Oder în 1582—1583, universitate unde studia, din 1580, și fiul lui V. Neander, Alexis, care în 1605/1606 avea să editeze și el patru cărți de motete *a 4* și coruri *a 24*.

Piesa nr. 167 aparține lui Johann Wagner, nume banal, al unui compozitor despre care nu știm decît că a fost portar la palatul ducal din München [174]. Motetul următor, nr. 108, atribuit lui Franz Scheiffler, compozitor silezian, tipărit și în *Tabulaturbuch* din 1583, este luat probabil din *Thesaurus* de la 1564.

Un ultim compozitor ardelean este acel George Gerhardi, autorul motetului nr. 169, intitulat *Epithalamion in nuptias reverendissimi et doctissimi viri domini Petri Lupini Waldheidner et pudicisimae virginis Annae privignae amatissimi domini Pauli Bodendorffii, harmonicis compositum numeris per Georgium Gyrardi*. Titlul epitalamului, gen pe atunci la modă, a indus în eroare pe unii muzicologi, care au crezut că el cuprinde numele altui compozitor localnic. De fapt, în traducere, acestea înseamnă *Epitalam la nunta cinstitului, preaînvățatului bărbat domnul Peter Wölfflin Waldheidner și a preasfioasei fecioare Ana, fata vitregă a prea împodobitului (cu virtuți) domn Paul Bodendorf, alcătuit pe numere armonice de Georg Gerhardi*. Acest Peter Wölfflin din Valchid a murit în parohia sa din Sibiu la 1597[175], iar piatra lui de mormînt se păstrează și astăzi [176]. Evident, această nuntă trebuie să fi avut loc destulă vreme înainte de 1597, chipul săpat în piatră arătîndu-ne un Waldheidner destul de înaintat în vîrstă și, bineînțeles, înainte de 1596, data copierii știmelor de la Apold, probabil înainte de 1583, cînd au fost aduse în țară cele mai multe din bucățile copiate acolo [177]. Un punct de reper îl avem în titlul care face aluzie la „nu-

---

[172] Meiland a fost editat de Fr. Commer în *Musica sacra*, XIX, Regensburg, 1878.

[173] Boetticher, W., *Op. cit.*, p. 834, 837, 877.

[174] Boetticher, W., *Op. cit.*, p. 339, n. 116.

[175] *Quellen*, V, 12 : „Petrus Lupinus Waltheydner mortuus Cibiniensis in parochia anno 97".

[176] Fotografiată de I. Miclea, *Sibiu*, Cluj, 1972, nr. 35, cu descifrare greșită („Petrus Jupinus").

[177] Analele bisericii sibiene (Arh. St. Sibiu, fond Brukenthal B 1-5, nr. 48, *Pastorum Cibiniensium series 1507—1611*, f. 10v—11), ne spun că Wölfflin a fost

Scanned with OKEN Scanner

merele armonice", evident nu cele pitagoreice [178], indicație ce trebuie coroborată cu epitalamul *a otto* imediat următor. nr. 170 și care, într-adevăr, poartă indicații numerice (38, 23, 28, 24, 18), poate cu rostul de a indica un acompaniament instrumental. Autorul său, Wolfgang „Figulus", sau Töpfer (+ 1591) era un compozitor foarte apreciat în Saxonia sa natală, unde împlini rosturi de cantor la Sankt Thomas Schule din Leipzig (1549—1551) și apoi la Școala princiară din Meissen (1551—1588) [179]. Epitalamul lui Töpfer de la Apold, *Bonum est homini*, executat, poate, cu același prilej al nunții lui Waldheidner, care pare a fi fost patronul compilatorului, se găsește deja în *Thesaurus* de la 1564 [180], fiind luat însă, poate, din ediția de *Cantiones sacrae a 4-8*, editată de Töpfer la Frankfurt pe Oder în 1575. În schimb, nr. 171 este așezat aici numai pentru că era tot un epitalam, din cele publicate la Jena de Melchior Fuchs-Vulpius, strămoșul soției lui Goethe, în 1608, 1609 și 1614 [181], compozitor pe care l-am aflat, cu piese tipărite în 1607, și în compilația lui Zimmermann. După toate probabilitățile, caietul de la Apold urmează o copie din vremea cînd Fuchs era cantor și dascăl la Schleusingen, în Turingia (1589—1596), copie executată însă, desigur, la Schmalkalden, întrucît Mallendorfer îl numește „Schmalkaldensis", cu toate că Vulpius, născut la Wasungen (Henneberg), a trăit pînă la moarte la Weimar.

Ultimul compozitor al cărui nume apare în știmele de la Apold este Gaspar Speiser. Motetul său (nr. 177) se află și într-un manuscris din Breslau (astăzi la Biblioteka Zakladu im. Ossolynskich din Wrocław), care-l atribuie lui Johann Speiser, din Halberstadt, a cărui muzică însoțește uneori texte poloneze (circa 1545—1560) [182]. El nu poate fi astfel atribuit, așa cum presupuneam inițial, cehului Kašper (Gaspar Bohemus), cunoscut exclusiv ca autor de cîntece laice pentru voce și lăută, publicate la Nürnberg în 1539, 1544 și 1549 [183].

---

numit preot la Turnișor și Șeica-Mică în 1588, mutîndu-se la Sibiu în 1592. Prima sa soție a fost Ana Schiffbaumer, sora lui Matthias Schiffbaumer, care avea să ajungă apoi superintendent al comunității reformate. După moartea lui Peter Wölfflin (1597), a urmat ca pastor la Sibiu cumnatul său Christian. Data morții Anei (6 mai în aceste anale) a fost 16 mai 1594, după însemnările cumnatului ei, soțul surorii sale, cronicarul Johannes Oltardus, ed. E. v. Trauschenfels, *Op. cit.*, p. 32.

[178] Cf. Feldmann, F., *Die Zahlensymbolik und ihre Anwendung in der Messkomposition von Dufay bis Josquin*, Oxford, 1955.

[179] Cf. Ruhnke, A. M., *Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jh.*, Berlin, 1963.

[180] Huys, B., *Op. cit.*, I, 371, nr. 405.

[181] Ultima ediție este cea a lui H. R. Eggebrecht, Saint Louis, 1953.

[182] Cf. Chybinski, A., *Op. cit.*, p. 345.

[183] *Répertoire*, I, 127, 148, 174. Vezi și indicele la V. Ploček, *Catalogus codicum notis musicis instructorum qui in Bibliotheca Publica Rei Publicae Bohemiae et Slovaciae et in Bibliotheca Universitatis Pragensis asservantur*, Praha, 1973.

Scanned with OKEN Scanner

La capătul acestei analize, ştimele de la Apold se dovedesc a fi părţi ale unei cópii, executate după cel puţin două caiete de melodii, deosebite între ele, unul de origine braşoveană, care foloseşte ediţii de la Louvain (1558) şi Nürnberg (1555—1559), altul, poate tot braşovean, întrebuinţînd mai cu seamă *Thesaurus* de la Nürnberg din 1564. De asemenea, Johan Mallendorfer ori modelul său a inclus aici mai multe piese editate ori copiate la Frankfurt pe Oder în anii 1582—1583, aduse de la Bistriţa, precum şi scrierile unor localnici, dintr-a doua jumătate a veacului, ca Valentin Wagner şi Gregor Ostermayer din Braşov, Anton Jung din Cluj, Michael din Buzd, Georg din Alecuş şi Georg Gerhardi din Sibiu. În schimb, compoziţia mai veche a lui Benignus din Alba Iulia i-a rămas necunoscută.

* * *

Dacă hotărîtor pentru soarta muzicii protestante din Transilvania pare a fi fost contactul stabilit în 1582—1583, prin mijlocirea bistriţenilor, cu Brandenburgul, în ceea ce priveşte muzica agreată şi executată la curtea princiară de la Alba Iulia, aceasta era cu precădere galanta polifonie italiană, întru alcătuirea căreia îşi încercase talentele şi principele Sigismund Báthory [184], care avusese buna idee de a înlocui în cele din urmă pe iezuiţii din preajma sa cu muzicanţii lui Giambattista Mosto (+ 1596) [185], între care un Francesco d'Ancona [186], Antonello

---

[184] *Descrittione della Transilvania, fatta da Pietro Busto Bresciano musico di quel serenissimo prencipe l'anno 1595 :* „(Gismondo Batori) e bonissimo musico in ogni sorte d'instrumenti et compone opere di musica al pari del più eccelente autore (*var* : di più eccelenti autori), parla bene italiano e si gode molto della pratica italiana" (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Urbinate Latino 817). Alte mss. sînt Milano, Biblioteca Ambrosiana S 86 Sup., f. 143v, 148 ; Roma, Bibl. Vat. Ottoboni 2604, f. 481—487 ; Paris, Bibliothèque Nationale It. 1513 ; Oxford, Trinity College 638 I, f. 121—127 ; Venezia, Museo Civico, Correa ms. 2738. Copia de la Milano a fost folosită în ediţia Bascapè, G., *Le relazioni fra l'Italia e la Transilvania nel secolo XVI*, Roma, 1931, p. 169—172 ; Cf. Kastner, E., *La cultura italiana alla corte transilvana nel secolo XVI*, Budapest, 1922 şi Haraszti, E., *Sigismond Báthory, prince de Transylvanie et la musique italienne*, „Revue de Musicologie", 12 (1931), 190—213. Copia de la Veneţia a fost folosită de N. Iorga în colecţia E. de Hurmuzaki, *Documente privitoare la istoria românilor*, Bucureşti, 1873 şi urm., vol. XII, p. 28 şi în revista „Le Vie dell'Oriente", 1931, nr. 11, p. 42—45. O traducere românească este publicată în seria de *Călători străini despre Ţările Române*, III, Bucureşti, 1971, p. 445.

[185] Pietro Busto ne spunea astfel (ms. Vat. Urb. Lat. 817, f. 343) : „in luogo di quelli (Gesuiti) volse per suo diporto una compagnia di boni musici, de'quali fu capo messer Giovanni Batista Mosto". Cf. Zottoviceanu, E., *Un compozitor italian la Alba Iulia în sec. XVI.* În : *Studii de muzicologie*, 11 (1976), 232—248 şi *G. B. Mosto, un compositeur italien à Alba Julia au XVIe siècle*, „Revue Roumaine d'Histoire de l' Art", 13 (1976), 95—115.

[186] Cosma, O. L., *Op. cit.*, I, 193, 195.

Scanned with OKEN Scanner

Veneziano, Gottardo Romano și Girolamo Diruta (circa 1561—1609) erau cei mai cunoscuți, fiind pomeniți în mai multe rînduri și de cronicarul oficial al curții, Szamosközi István. Ultimul dintre aceștia, Diruta, este și autor al unui manual de compoziție, transpoziție și registrație la orgă, dedicat lui Báthory, ce apare și ca personaj într-acest tratat isagogic de dialectică muzicală [187]. Nu știm în ce măsură au fost răspîndite la noi și madrigalele lui Mosto, unele scrise chiar în Transilvania, unde s-a aflat din 1589 la 1594 și apoi în anii 1595—1596, cîteva fiind dedicate însuși principelui Sigismund, în anul 1595 [188].

Abdicînd în favoarea cardinalului Andrei Báthory, acesta la rîndul său eliminat de către Mihai Vodă Viteazul (1599), Sigismund avea să se întoarcă în Transilvania pentru încă doi ani în 1601, cînd la Brașov, unde din 1592 nu se mai cîntase în Biserica Neagră decît în nemțește [189], se organizară concerte publice corale și instrumentale [190]. În 1613 aceiași școlari brașoveni aveau să cînte iarăși motete festive, cu prilejul încoronării lui Gabriel Bethlen, cîntînd, firește și ceea ce trebuia neapărat într-o asemenea ocazie, anume imnul *Veni Sancte Spiritus (Veni Creator),* în varianta locală, prelucrată de Andreas He-

---

[187] *Il Transilvano. Dialogo sopra il vero modo di sonar organi et istromenti da penna,* Venezia, 1593 (1597, 1612, 1625). De asemenea în *Tabulaturbuch,* Strassburg, 1607 (*Répertoire,* I, 414, 364). Cf. Haraszti, E., *Les rapports italo-transylvains dans l'Il Transilvano de Girolamo Diruta.* În : *Mélanges de musicologie L. de Laurencie,* Paris, 1933, p. 73—80 și Cosma, V., *Die Venezianische Schule und die Musikkultur der rumänischen Ländern,* „Musica Antiqua", 5 (1978), 415—427.

[188] Compozițiile lui Mosto apar, de obicei, împreună cu cele ale lui Luca Marenzio și Orazio Vecchi, în următoarele culegeri : *Il primo fiore della ghirlanda musicale* (a 5), Venezia, 1577 ; *Corona de madrigali* (a 6), Venezia, 1579 ; *Il lauro secco* (a 5), Ferrara, 1582 ; *Harmonia celeste* (a 4—8), 6 vol., Anvers, 1583 ; *De' floridi virtuosi d'Italia il secondo libro de madrigali* (a 5), 4 vol., Venezia, 1583 (1585, 1592) ; *Sdegnosi amori* (a 5), München, 1585 ; *Corona di dodici sonetti di Giovanni Battista Zuccarini alla Gran Duchessa di Toscana,* Venezia, 1586 ; *Musica spirituale* (a 5), Venezia, 1586 ; *Novi frutti musicali. Madrigali a cinque,* Venezia, 1590 ; *Melodia olympica,* 6 vol., Anvers, 1591 (1594, 1611, 1630) ; Deners, A., *Florilegium omnis fere generis cantionum suavissimarum ad testudinis tabulaturam accomodatarum,* Köln, 1594 ; *Madrigali pastorali... intitulati il Bombaccio,* ed. II, 6 vol., Venezia, 1594 (1600, 1610) ; *Pratum musicum,* ed. II, Anvers, 1600 ; *Flores musicae,* Heidelberg, 1600 ; *Nervi di Orfeo,* 6 vol., Leiden, 1605 (*Répertoire,* I, 302, 307, 314, 318, 326, 330, 332, 350, 355, 360, 366, 368, 386—387, 389, 398, 403).

[189] Cronica lui M. Forgach în *Quellen,* IV, 43 : „1592. Zu Ostern sind vom Herrn Simoni Massa, Pfarr Herren diser Croner Kirchen, wider vielen guten Herren Willen, die schöne alte Gesenger als Psalmen, Introitus, Himnos, Responsoria, Magnificat, Kyrie, Et in terra pax, Sanctus und andere schöne lateinische Orationes und Antiphonen ableget worden und teutsch geordnet zu singen".

[190] *Quellen,* V, 302 (3 aprilie 1601) : „Jubilat tota urbs, scholastici albis induti vestibus circumeunt canendo ad laetitiam omnes excitantes, inflantur tibiae, strepunt tympana".

Scanned with OKEN Scanner

gyes [191], dar și, poate, o compoziție originală a compatriotului lor Franz Balthasar Marschall, care în 1607 scrisese și el, asemenea lui Benignus din Alba Iulia, un motet *a quattro* pe cuvintele psalmului 133, *Wie fein und lieblich ist wenn Brüder einträchtig bei einander wohnen* [192], și cu acest prilej se cuvine a aminti că în 1602 episcopul Napragyi Demeter poruncise ca în catedrala catolică din Alba Iulia să fie în permanență patru soliști vocali [193]. Tot în 1613, vizirul Skender pașa asistă la Brașov la un concert de orgă [194].

Muzica europeană a continuat astfel să pătrundă în prima jumătate a veacului al XVII-lea în viața artistică a Transilvaniei, pe aceeași filieră, a legăturilor culturale cu universitățile din Brandenburg, Saxonia și Pomerania, iar în primul rînd cu cea de la Frankfurt pe Oder, mai ales în timpul cîrmuirii principelui calvin Gabriel Bethlen (1613—1629), factor activ în Războiul de 30 de ani (1618—1648), pe vremea căruia Transilvania și Brandenburgul erau în fruntea alianței protestante. La 2 mai 1626, atunci cînd Caterina de Brandenburg se căsătorea cu Bethlen, în bisericile din Sighișoara se cîntară astfel, în nemțește, motetele *Dominus est pastor meus*, pe opt voci, și un *Te Deum laudamus*, așijderea polifonic, precum și psalmul al optulea, pe glasul său, dar ritmic [195]. Tot așa, la Sibiu se păstra încă acum patru decenii un *Threnodion* din 1620 al lui Christoph Demantius din Frankfurt pe Oder, elev al lui G. Lange, cantor la Zittau și Freiberg [196].

De asemenea, la Brașov, catalogul bibliotecii vechiului gimnaziu amintește, sub anul 1630 [197], *Novum opus musicum*, tipărită la Stettin în 1598—1599 de Philipp Dulichius, alături de opere ale altor compozitori, mai vechi și mai noi, mulți catolici de altfel, precum Clément Jannequin, *Harmoniae* a 4 (1533); Orazio Vecchi, *Canzonette* a 6 (1587); Tiburzio Massaino (cca. 1530—1609), *Motetti* (1606) [198]; Niccolò

---

[191] *Quellen*, V, 481, 485: „Die Schuler aber sein sampt der Jugend weiss angetan auf dem Ring in der Process gegangen und fuer der Hern Häuser schöne Muteten gesungen".

[192] Cf. Müller, E. H., *Die Musiksammlung der Bibliothek zu Kronstadt*, Brașov, 1930, p. 28.

[193] Müller, F., *Materialien zur Kirchengeschichte Siebenbürgens und Ungarus im siebzehnter Jahrhundert*, AVSLK, 19 (1884), 579—750, p. 601—602 („Sacerdotes sex alantur in majori templo Albensi, cum clerico, quatuor cantoribus").

[194] *Quellen*, V, 500.

[195] Anale inedite ale lui Michael Bayer, pastor din Ațel, pe anii 1625—1627; Arh. St. Sibiu, fond Brukenthal, B. 50 (B 1-5.48), f. 533 v.: „Die 2 Maji principissa visitat duo templa celebriora in arce; primum in inferius circa portam horologii ingreditur, canitur moteta 8-vocum: *Der Herr ist mein Hirt* in Organo, deinde *Herr Gott dich loben wir*. Tandem itur in supremum templum circa scholam ad verticem montis, ubi canitur sine organo psalmus octavus in rythmis: *O höchster Herr, o unser lieber Herr, wie wunderbahr ist deines Nahmens Ehr*, etc. post haec exitur".

[196] Cf. Deutsch, J., *Op. cit.*, p. 24.

[197] Gross, J., *Op. cit.*, p. 65—66.

[198] Cf. Sartori, C., *Orazio Vecchi e Tiburzio Massaino*. În: *Renaissance Muziek 1600. Festschrift R. B. Lenaerts*, Leuven, 1969.

Scanned with OKEN Scanner

della Casa, *Madrigali* a 6-10 ; Giovanni Gabrielli (+1612), *Symphoniae sacrae* (1612) ; Lambert de Sayne (+1614) ; *Deutsche Evangelische Sprüche auf die Samstag Evangelii,* a 4, în două părţi de Melchior Vulpius (1619—1620) ; Chryslenius din Altenburg ; *Honores musicales* a 4-6 din 1624 de Daniel Friderici (+ 1638) ;*Thymiaterium musicale* a 4-8 de Andreas Rauch din Ödenburg ; 9 motete a 3-8 (1618) de Erasmus Widmann (+1634) ; *Das musikalische Streitkrenczlein* de Johannes Lyhisius (începutul sec. XVII) ; *Grillenvertreiber* de Melchior Francken (+1634); compoziţii ale organistului împăratului Matthias II, Christoph Strauss *Nova et diversimoda sacrarum cantionum compositio* (Wien, 1613) [199] ; 22 motete (Roma, 1619), ale lui Annibale Orgas, muzicant al regelui Poloniei ; *Cantiones sacrae* a 5-12 (1607, 1622), de Hieronymus Prätorius Schulze (+1629).

În sfîrşit, un manuscris ce la Arhivele din Sibiu, fond Brukenthal, cota J.J.65(63), cuprinde ştime de bas pentru 57 de bucăţi, din vremea Războiului de 30 de ani. Autorii lor sînt Leandro Galerano (m. Padova circa 1632), cu nr. 1-6, apoi Heinrich Schütz cu nr. 36 (*Echo* a 8) şi 37 *(Kompt her),* Matthias Apelles [200] şi Johannes Henrici cu nr. 38—57, Daniel Seelich şi Jakob Prätorius (1586—1651) cu nr. 7—27, Johannes Schimrack cu nr. 35 (*Magnificat* „deutsch") şi Franz Jakob Fronius din Sibiu cu nr. 28—34, f. 29 v-36 *(Missus est Angelus Gabriel, Domine quinque talenta, Ecce Domine tu cognovisti, Exaltabo te Domine, Triumphus cantate, Hodie completi, Alleluia).* Seelich, Schimrack şi Henrici nu sînt nici ei cunoscuţi din altă parte, asemenea acestui Fronius, care era, cu siguranţă, sibian.

---

[199] Cf. Smijers, A., *Die kaiserliche Hofmusikkapelle von 1543 bis 1616,* „Studien zur Musikwissenschaft", 6 (1919), 139—186 ; 7 (1920), 102—142 ; 8 (1901), 176—202. Pietzsch, G., *Zur Musikkapelle Kaiser Rudolfs II.,* „Zeitschrift für Musikwissenschaft", 16 (1934), 171—176

[200] Pentru care vezi Epstein, P., *Mathias Apelles von Löwenstern,* Breslau, 1929.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

TITUS MOISESCU

Putna - Centru de cultură muzicală medievală românească

În România există peste 250 de manuscrise de muzică veche bizantină, diseminate în diferite biblioteci publice sau în colecții particulare [1]. O bună parte dintre acestea au fost scrise în țară, în mănăstiri, de psalți-copiști identificați ca atare în colofonii și în însemnări marginale sau rămași în anonimat. Altele au fost aduse în țara noastră pe diverse căi de circulație, cunoscute sau necunoscute, de la Constantinopol, Muntele Athos, Atena, Tessalonic sau din alte mari centre mănăstirești ale Bizanțului, devenind utile cîntării de strană sau transformîndu-se în izvoare prețioase pentru alcătuirea — am putea spune în lanț — a unor noi manuscrise sub formă de „antologhioane" (cunoscute și sub denumirea de „akolouthiai"). Există de asemenea și o circulație către exterior a unor manuscrise muzicale scrise de psalți-copiști români, multe fiind semnalate deja în biblioteci din alte țări [2] — la Moscova, Leningrad, Sofia, Leipzig, Insula Lesbos, Copenhaga, Londra, Muntele Athos, Ianina, Mahera-Cipru etc. [3].

Arta scrierii manuscriselor, alături de celelalte arte specifice evului mediu românesc (arhitectura, pictura, sculptura, broderia, miniaturistica, prelucrarea metalelor etc.) s-a dezvoltat și a lăsat urme concrete în mănăstirile din Țările Române, în care s-au manifestat, de cele mai multe ori într-un desăvîrșit anonimat, artiști de mare valoare, recunoscuți ca atare în consemnări de specialitate. Și una dintre mănăstirile românești care a jucat un rol important în dezvoltarea artelor și culturii medievale românești a fost Putna, vechi locaș de închinare zidit de cel mai mare voievod român, Ștefan cel Mare.

După ce a recucerit cetatea Chiliei și Cetatea Albă (în 1465), Ștefan cel Mare s-a întors la scaunul său de la Suceava, hotărînd să zidească o mănăstire, ca semn de mulțumire pentru biruința purtată în bătălie împotriva tătarilor. Și astfel, după cum relatează cronicarul Grigore Ureche, „...în al zecilea an al domniei sale, în anii 6974

---

[1] Ne referim aici numai la muzica bizantină veche, lăsînd deoparte muzica de după anul 1814, numită chrisantică, sau modernă, sau psaltică etc., ale cărei manuscrise sînt mult mai numeroase.

[2] Circulația manuscriselor reprezintă un capitol interesant al istoriografiei muzicale românești, ce va trebui cîndva investigat de muzicologi.

[3] Să reținem în acest sens relatările lui Emil Kaluzniacki, A. I. Iațimirski, Anne E. Pennington, Marcu Beza, J. Raasted, Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu, Titus Moisescu, M. K. Hadjiyakoumis, A. Jakovlević, care au semnalat existența unor manuscrise românești în biblioteci din alte țări.

Scanned with OKEN Scanner

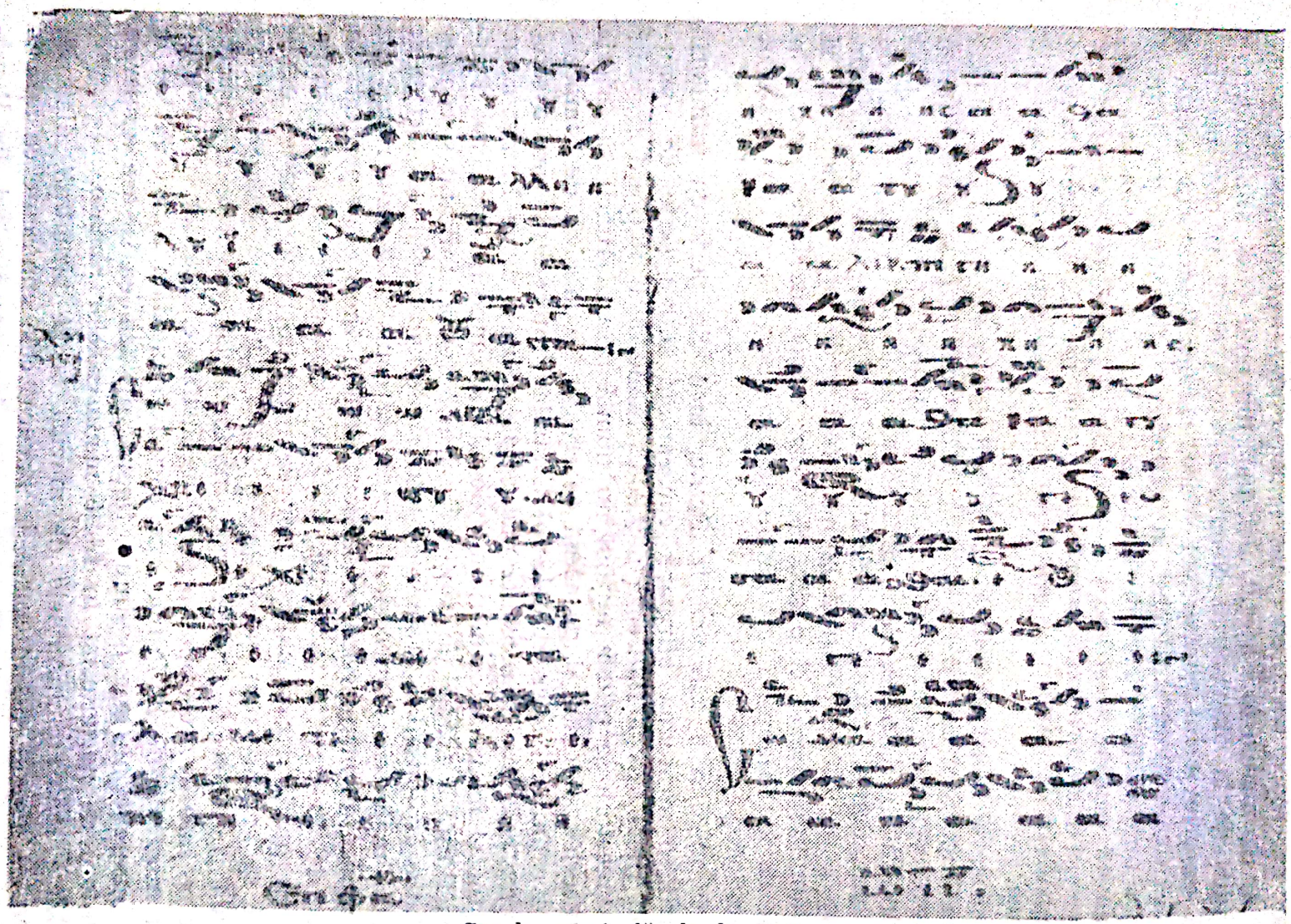
(—5508 = 1466), iulie 10, au început a zidi mănăstirea Putna, spre slava lui Dumnezeu și a Preacuratei Maicii Fecioare Maria“ [4]. Tîrnosirea Mănăstirii Putna a avut loc în anul 1470 (1469 după Nicolae Iorga), după ce Ștefan cel Mare i-a învins din nou pe tătari în dumbrava de la Lipniți, iar egumen a fost așezat aici, încă din anul 1468, arhimandritul Ioasaf, adus de la Mănăstirea Neamț. Era cea dintîi și cea mai importantă ctitorie a lui Ștefan cel Mare, căreia Domnitorul român a hotărît să-i dea o mare strălucire, înzestrînd-o cu însemnate privilegii și hărăzind-o unei vieții spirituale înfloritoare. De altfel, atașamentul marelui voievod pentru acest lăcaș — simbol al conștiinței naționale românești — s-a materializat în cele din urmă prin înhumarea trupului său neînsuflețit în interiorul acestei biserici, devenită astfel necropolă domnească.

În această mănăstire, încă din primii ani ai existenței sale, a luat ființă un important centru de cultură medievală, în care spiritualitatea românească s-a dezvoltat plenar, într-o polivalență nemaiîntîlnită pînă atunci în Țările Române. Aici au fost aduși de la Neamț copiști de mare talent, demni urmași ai celebrului Gavril Uric, care au înființat la Putna o școală de caligrafi și miniaturiști de larg răsunet, dar și dieci, grămătici, dascăli și psalți, ale căror nume au rămas înscrise în colofonii și în însemnări marginale în manuscrisele ce au străbătut veacurile.

Arta muzicii a cunoscut la Putna, încă din perioada înființării mănăstirii, o strălucită afirmare, consemnată într-o serie de manuscrise, în filele cărora figurează neîndoios nume de protopsalți și psalți români. Acestora le putem atribui nu numai arta alcătuirii și scrierii de manuscrise, ci chiar și pe aceea de creator de muzică, de compozitor. Să evocăm aici doar numele lui Evstatie Protopsaltul, care a scris unul dintre cele mai importante manuscrise rămase de la Putna, datat 1511, autor el însuși al unui număr de 50 de compoziții muzicale. Faptul că la Putna a existat un centru muzical puternic, înființat și condus de Evstatie Protopsaltul, creator de muzică de necontestat, că aici și-au manifestat măiestria numeroși alți psalți și copiști, că ne-a rămas un fond compact de manuscrise ce se derulează în timp pe o perioadă de mai bine de un secol și jumătate, și că aceste manuscrise au în structura și în grafia lor o unitate clar determinată, toate acestea ne-au îndrituit să recunoaștem existența, în acest centru de artă și cultură medievală românească, a unei școli muzicale, cu valențele și caracteristicile pe care le presupune o astfel de instituție. Iată dar că sintagma „Școala muzicală de la Putna“, pe care o vehiculăm astăzi din ce în ce mai insistent, nu este o simplă figură stilistică, ea își are acoperire documentară de necontestat în filele manuscriselor rămase.

Dintre toate manuscrisele de muzică veche bizantină aflate în țara noastră, de un viu interes s-au bucurat cele cunoscute ca aparținînd Școlii muzicale de la Putna, asupra cărora muzicologi din Româ-

[4] Grigore Ureche. *Letopisețul Țării Moldovei*, București, Edit. Minerva, 1978, pp. 38—39.



Școala muzicală de la Putna.
Ms. 258/Leimonos : Antologhionul diaconului Macarie (1527) f. 255v—256r. Chinonic la Paște „facere“ a lui Ștefan Srpina.

Scanned with OKEN Scanner

nia și din alte țări [5] și-au îndreptat atenția în mod cu totul deosebit — mai cu seamă în ultimele două decenii — stîrnindu-se chiar unele controverse asupra originii lor. Aceste manuscrise au fost semnalate în mai multe etape, primele mențiuni fiind consemnate din secolul trecut, de Mihail Kogălniceanu (în 1845 și 1872), apoi de austriacul Emil Kaluzniacki, în 1882, care a găsit la Putna mai multe manuscrise muzicale, printre care și Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul, ce l-a interesat mai cu seamă din punct de vedere lingvistic, descifrîndu-i textele criptografice. Rusul A. I. Iațimirski, în 1897, 1901 și 1905 a semnalat și el trei din manuscrisele putnene. În 1910, Nicolae Iorga s-a referit la Antologhionul lui Antonie Ieromonahul (datat 1545), păstrat în Biblioteca universitară din Iași, ca tocmai peste trei decenii, în 1941, George Breazul să revină cu unele amănunte asupra acestui manuscris. Și iarăși s-a așternut tăcerea peste neprețuitele izvoare ale muzicii românești, o tăcere care a durat mai bine de două decenii, pînă cînd cercetători români — ca R. Pava în 1962, Gheorghe Ciobanu și Cristian Ghenea în 1964, din nou Gheorghe Ciobanu în 1966, Grigore Panțiru în 1969 etc. — au readus în actualitate, cu mai multă vigoare, cercetarea muzicii bizantine în manuscrisele putnene, semnalînd, în acea perioadă, existența a șapte manuscrise ca aparținînd Școlii muzicale de la Putna : cinci păstrate în biblioteci din România (Putna, Dragomirna, Iași, București — 2 mss. în BAR) și două în biblioteci din străinătate (Moscova, Sofia).

În conținut, majoritatea acestor manuscrise sînt Antologhioane, cîntările repetîndu-se de la un manuscris la altul, fapt ce ne oferă posibilitatea cercetării comparate a muzicii și a textelor literare scrise sub neume, și chiar de a face completările de rigoare, acolo unde carii vremii au distrus filele îngălbenite ale prețioaselor documente ale culturii medievale românești. De aceea le vom denumi ca atare, iar pentru diferențiere le vom desemna și prin locul (orașul) unde acestea se păstrează : Antologhionul de la Putna, Antologhionul de la Iași, Antologhionul de la Dragomirna, Antologhionul de la Moscova etc., iar uneori și prin psaltul-copist care a scris manuscrisul : Antologhionul lui Evstatie, Antologhionul lui Antonie, Antologhionul diaconului Macarie...

Demn de relevat este faptul că manuscrisul de la Putna (Ms. 56/544/576 I) a fost constituit în mod evident — prin legarea laolaltă, ca în multe alte cazuri similare — a două manuscrise clar diferențiate : un Antologhion (P/I : f. 1-84), care ar putea fi datat în jurul anului 1520, și un Stihirar (P/II : f. 85-160), mult mai vechi, scris în Moldova în prima jumătate a secolului al XV-lea — probabil la Neamț, de unde presupunem că a fost adus la Putna, în 1468, de psalții care s-au așezat în noua ctitorie a lui Ștefan cel Mare odată cu egumenul Ioasaf. Acest Stihirar, prin caracteristicile conținutului său muzical și literar, prin particularitățile de scriere caligrafică, reprezintă cel mai vechi manuscris muzical scris de psalții români în Moldova și cunoscut

[5] Anglia (Anne E. Pennington), Canada (Dimitri Conomos), Jugoslavia (Dimitrije Stefanović, Danica Petrović), Bulgaria (Stoyan Petrov, Hristo Kodov, Elena Tonceva), Grecia (M. K. Hadjiyakoumis, A. Jakovlević) etc.

Scanned with OKEN Scanner

ca atare pînă acum. Conținutul său muzical și liturgic a circulat în mai toate manuscrisele românești din secolul al XVI-lea, fiind preluat selectiv de psalții români care au scris celelalte manuscrise putnene cunoscute. În felul acesta eram îndreptățit să adnotăm existența a opt manuscrise putnene — care au o grafie specifică, un cuprins unitar, caracteristici comune, ce nu pot fi confundate.

În anul 1978, regretata Anne E. Pennington, fostă profesoară de literatură slavă la Oxford, a semnalat existența a încă două manuscrise putnene [6]: unul în Biblioteca Universității Karl Marx din Leipzig (datat ante 1570) și altul în Biblioteca Mănăstirii Leimonos din insula Lesbos (scris de diaconul Macarie de la Mănăstirea Dobrovăț, la anul 1527). Și aceste două manuscrise sînt tot Antologhioane, avînd structura și conținutul asemănătoare celorlalte manuscrise putnene. Din descrierile lui Anne E. Pennington ne-am putut da seama că manuscrisele prezintă pentru noi un deosebit interes, ele aducînd elemente noi în cercetarea muzicii bizantine din secolul al XVI-lea în țara noastră. Am stăruit deci să obținem copii după manuscrisele respective. Datorită unor împrejurări favorabile, sîntem acum în posesia fotocopiilor Antologhionului din Leipzig și ale Antologhionului din Leimonos, pe care le vom cerceta în toată complexitatea lor, raportîndu-le la structura și conținutul muzical al celorlalte manuscrise putnene [7].

În felul acesta, numărul manuscriselor putnene se augmentează, desfășurîndu-se în timp, așa după cum am arătat mai înainte, pe o perioadă de mai bine de un secol și jumătate, într-o deplină unitate de structură, conținut și grafie, cum rar s-a mai putut constata în alte centre de cultură muzicală bizantină. Toate aceste manuscrise poartă amprenta unui singur izvor, al unui singur centru artistic, și oricine le cercetează nu poate spune altceva decît că ele aparțin aceleiași școli, aceleiași concepții de alcătuire: Școala muzicală de la Putna [8].

---

[6] Anne E. Pennington — *Music in Sixteenth-Century Moldavia: New Evidence.* În: *Oxford Slavonic Papers,* New Series, Volume XI, 1978, pp. 64—83.

[7] Aducem și aici mulțumirile noastre lui Klaus Burmeister, lector șef la Edition Peters din Leipzig, și lui Vasile Tomescu, redactor șef la Revista „Muzica" din București și secretar al Uniunii compozitorilor și muzicologilor români, pentru stăruința care au depus-o pe lîngă Biblioteca Universității din Leipzig de a ne trimite microfilme după *Ms. sl. 12.* De asemenea, aceleași mulțumiri le adresăm și Bibliotecii centrale de stat din București, care a îngăduit lui Dumitru Panait, fotoreporter specializat în astfel de operațiuni, să transpună imaginile după microfilm pe fotocopii.

[8] Faptul că manuscrisul Stihirarului de la Putna (P/II) a fost scris în prima jumătate a secolului al XV-lea, în Moldova, de copiști români, este neîndoielnic. Rămîne prezumtiv doar locul scrierii, pe care noi doar îl presupunem a fi fost Mănăstirea Neamț, fără să deținem însă dovezi concrete în susținerea acestei ipoteze, ci numai deducții logice. Neîndoielnic rămîne și faptul că manuscrisul a făcut parte din primele cărți de strană ale putnenilor, fiind utilizat ca atare în practica liturgică a mănăstirii încă de la înființare. De asemenea, ne apare evident și faptul că acest manuscris a fost luat ca model de toți psalții-copiști putneni care au scris Stihirare în secolul al XVI-lea, străjuind secole de-a rîndul

Scanned with OKEN Scanner

Cele zece manuscrise putnene cunoscute pînă acum sînt următoarele (în paranteze am precizat sigla manuscrisului, pe care o vom folosi în notarea prescurtată convenţională) :

1. *Ms. 56/544/576 I, f. 85—160,* din Biblioteca Mănăstirii Putna : „Stihirar" din prima jumătate a secolului al XVI-lea *(P/II).*

2. *Ms. 350,* din Muzeul istoric de stat din Moscova (fondul Sciukin), împreună cu cele 14 file înstrăinate, aflate în Biblioteca Academiei de Ştiinţe din Leningrad şi înregistrate la Ms. 31.3.16 (fondul Iaţimirski), cu care face corp comun : „Antologhion" scris de Evstatie, Protopsaltul Putnei, la anul 1511 *(M şi L).*

3. *Ms. 56/544/576 I, f. 1—84,* din Biblioteca Mănăstirii Putna : „Antologhion" din a doua decadă a secolului al XVI-lea, cca. 1520 *(P/I).*

4. *Ms. 258, f. 145—418,* din Biblioteca Mănăstirii Leimonos din insula Lesbos, Grecia : „Antologhion" scris de diaconul Macarie de la Mănăstirea Dobrovăţ, la anul 1527 *(Lm. 258).*

5. *Ms. I—26,* din Biblioteca centrală universitară „Mihai Eminescu" din Iaşi : „Antologhion" scris de Antonie Ieromonahul, la anul 1545 *(I).*

6. *Ms. 1886,* din Biblioteca Mănăstirii Dragomirna : „Antologhion" de la mijlocul secolului al XVI-lea *(D).*

7. *Ms. slav 283,* din Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România : „Antologhion" de la mijlocul secolului al XVI-lea *(B 283).*

8. *Ms. slav 284,* din Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România : „Antologhion" de la mijlocul secolului al XVI-lea *(B 284).*

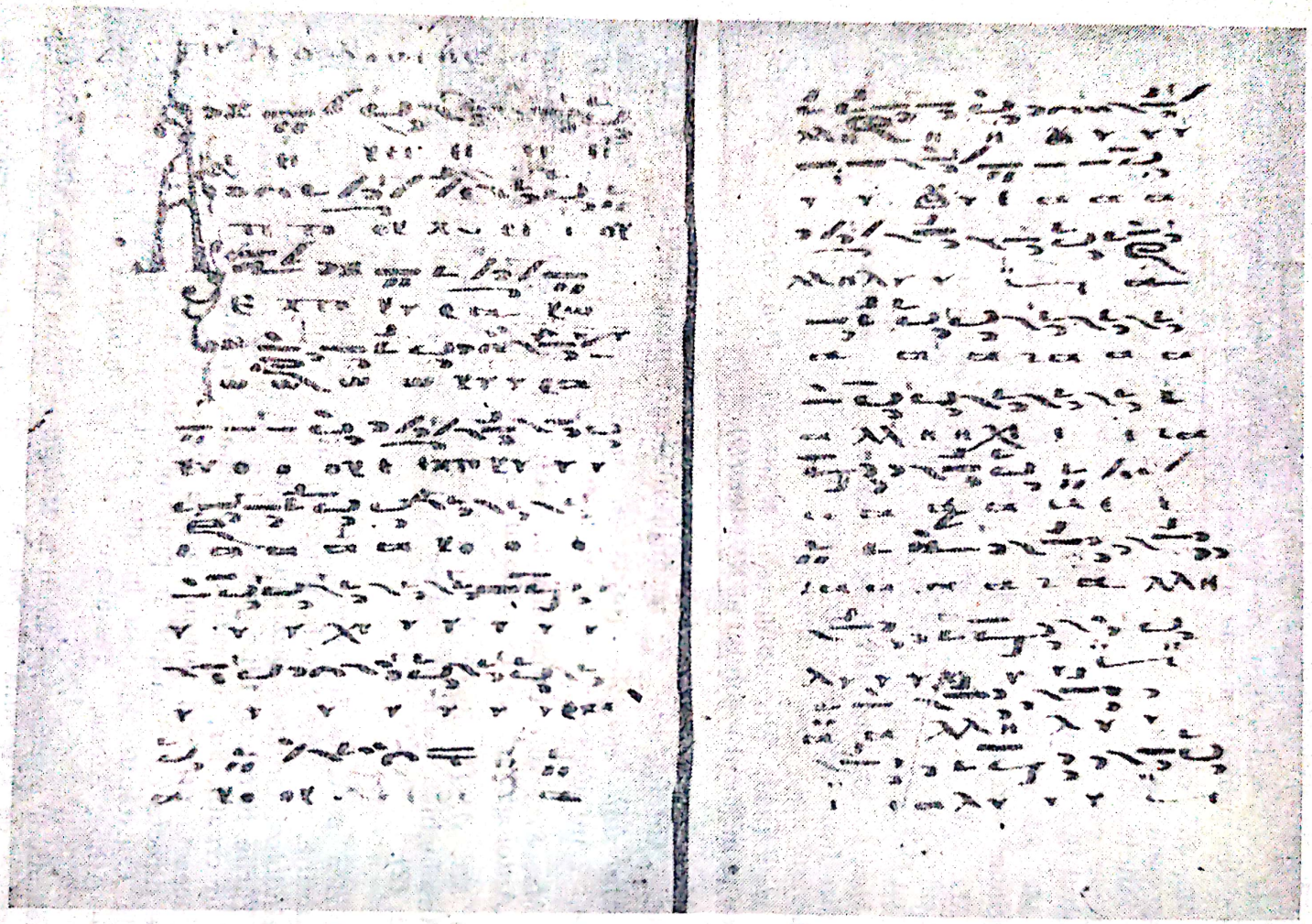
9. *Ms. 816,* din Biblioteca Muzeului de istorie bisericească din Sofia : „Antologhion" de la mijlocul secolului al XVI-lea *(S).*

10. *Ms. sl. 12,* din Biblioteca Universităţii Karl Marx din Leipzig : „Antologhion" din al treilea pătrar al secolului al XVI-lea, ante 1570 *(Lz. 12).*

Muzica păstrată în aceste manuscrise româneşti aparţine tradiţiei bizantine, cu care Şcoala muzicală de la Putna s-a confundat. În mod neîndoios, cîntarea bizantină a secolelor XIV şi XV a supravieţuit în Ţările Române, fiind preluată ca atare de psalţii români şi integrată în creaţia lor, autentică şi originală, în întreg secolul al XVI-lea. În această privinţă putem susţine ideea că psalţii români au avut contacte directe cu Bizanţul şi prin mijlocirea manuscriselor muzicale scrise la Constantinopol sau în alte centre mănăstireşti importante : Muntele Athos, Atena, Tessalonic etc. La stabilirea acestui adevăr

---

la porţile culturii muzicale româneşti în Mănăstirea Putna pînă în zilele noastre. Toate acestea ne determină să considerăm manuscrisul Stihirarului ca făcînd parte din zestrea de manuscrise a putnenilor, ca cel mai vechi, trecîndu-l deci în lista cronologică a Şcolii muzicale de la Putna ca primul manuscris din cele zece cunoscute pînă acum.



Școala muzicală de la Putna.

Ms. sl. 12: Antologhionul de la Leipzig (sec. al XVI-lea, ante 1570) f. 7v—8r.
Chinonic duminical, „facere" a lui Theodosie Zotica.

concură elemente de structură muzicală (notație, stiluri, forme, ehuri, formule intonaționale, particularități de scriere și grafie etc.) cît și extramuzicale (texte literare, alfabete, criptograme, anagrame, autori, cîntări selecționate, circulația cîntărilor etc.).

Școala muzicală de la Putna a continuat în mod evident tradiția artistică și culturală instaurată în Mănăstirea Neamț încă din prima jumătate a secolului al XV-lea, cînd au fost realizate aici adevărate opere de artă în domeniul manuscrierii caligrafice și decorării artistice a textelor bisericești, al picturii, sculpturii, broderiei etc. La Neamț și în această epocă de mare înflorire artistică presupunem noi că a fost scris acel Stihirar care a fost adus la Putna de psalții veniți cu Arhimandritul Ioasaf în 1468 — cel mai vechi manuscris muzical scris de români pentru români cunoscut pînă acum. Continuînd această tradiție nemțeană, psalții români de la Putna au avut la îndemînă în mod neîndoios manuscrise muzicale bizantine, din care au preluat cîntări aparținînd unor compozitori bizantini din secolele XIV—XV, ca Ioan Glykys, Ioan Papadopoulos zis Kukuzel, Dimitrios Dekeianos, Xenos Korones, Ioan Kladas, Manuel Hrisafes, cărora le-au adăugat creațiile autohtone, semnate și atribuite în mod clar lui Evstatie, Protopsaltul Putnei, Dometian Vlahu, Theodosie Zotica etc. [9].

Toate cele zece manuscrise putnene au fost scrise de copiști diferiți, într-o unitate stilistică și de structură cum rar s-a mai putut observa. În acest sens putem afirma că Școala de la Putna a fost unică în felul ei — prin conținutul și structura manuscriselor, a creației psalților putneni, prin amploarea și diversitatea preocupărilor, prin circulația în timp a cîntărilor, a manuscriselor etc. — cum rar s-ar putea identifica o astfel de unitate de concepție și de preocupări în alte centre muzicale ale evului mediu bizantin. Și totuși, desprindem o anumită diferențiere a manuscriselor, o anumită varietate subiectivă, dependentă de copist, de epoca în care au fost scrise, de repertoriul utilizat etc. Am putea vorbi deci de o „varietate în unitate", de varietate în cuprins, în selecția autorilor și a cîntărilor, în orînduirea acestora, în destinația manuscriselor etc., de unitate stilistică, de conținut, de structură.

În conținut, nouă manuscrise sînt Antologhioane, cuprinzînd cîntări ce se practică la Vecernie, Utrenie și la cele trei tipuri de Liturghie. Dacă ținem seama de faptul că Ms. P/II (Stihirarul) este un manuscris incomplet, lipsindu-i începutul (cca. 87 de file), pe care presupunem că erau scrise cîntări de la Vecernie, Utrenie și Liturghie, îl putem considera și pe acesta tot un Antologhion, de unde am conchide că toate cele zece manuscrise rămase de la Școala muzicală de la Putna erau Antologhioane, avînd structura unor astfel de culegeri. Partea de manuscris pe care noi o numim de obicei Stihirar — cuprinzînd „sti-

[9] Păstrăm o oarecare rezervă asupra psaltului-compozitor Ioasaf, care a creat muzica unei stihiri ce se cîntă la Utrenie, în ziua de 25 martie, Bunavestire (Vezi *Ms. I-26/Iași*, f. 173v), care la un moment dat am presupus că ar fi una și aceeași persoană cu Ioasaf, egumenul Putnei, cel venit de la Neamț. Un Ioasaf monahul apare și în *Ms. Athens 2406* (f. 31v și 400v), menționat de Miloš Velimirović în *Byzantine Composers in Ms. Athens 2406*, Oxford, Clarendon Press, 1966.

Scanned with OKEN Scanner

hiri" ce se cîntă la sărbătorile mari de peste an — figurează în nouă manuscrise, în partea lor finală, lipsind doar din Antologhionul lui Evstatie. Din această pricină, cîntările anagramate specifice, pe care le descifrăm în aceste Stihirare putnene, nu le vom întîlni în Antologhionul lui Evstatie. În schimb, în acesta din urmă — şi numai în acesta — vom putea descifra 85 de criptograme, notate în cinci alfabete, operă a primului psalt putnean cunoscut ca atare, a lui Evstatie. Patru din manuscrisele putnene *(M, I, B 283, Lz. 12)* au înscrise, în incipitul lor, aşa-numitele Propedii (gramatici succinte de învăţare a semnelor, mărturiilor, ehurilor...), rămase destul de incomplete, aceasta şi din cauză că ele, aflîndu-se pe primele file ale manuscriselor, au fost expuse unor mai rapide degradări (de obicei începutul şi sfîrşitul manuscriselor suferă cel mai mult din pricina cariilor vremii, care le primejduiesc existenţa).

În cele zece manuscrise întîlnim doar trei nume de copişti şi tot atîtea datări, existente în colofoniile acestora : Evstatie, Protopsalt al Putnei (1511), Macarie, diacon la Dobrovăţ (1527) şi Antonie, Ieromonah şi cîntăreţ la Putna (1545). În ce priveşte locul unde au fost scrise, însemnări nu avem decît la două din manuscrise : la cel al lui Evstatie şi la cel al lui Antonie — Mănăstirea Putna. Cît priveşte locul scrierii manuscrisului lui Macarie, acesta putea fi şi Putna, unde presupunem că diaconul şi-a făcut ucenicia muzicală, dar şi Dobrovăţul, mănăstire ctitorită de Ştefan cel Mare în 1503—1504, unde Macarie îşi petrecea viaţa monahală. Însă toate aceste manuscrise, cu incertitudinile ce încă le mai caracterizează, aparţin neîndoielnic unei singure concepţii stilistice, unui singur centru cultural-artistic — Putna.

Dintre toate manuscrisele, două au avut o circulaţie mai intensă, putînd fi considerate ca arhetipuri pentru celelalte antologii : Antologhionul lui Evstatie şi Stihirarul de la Putna (P/II), ale căror cîntări — în mod selectiv — au circulat în toate celelalte manuscrise putnene. S-ar părea că Evstatie şi-a scris Antologhionul său cu scopul de a-l utiliza ca îndreptar, ca manual practic pentru toţi cei care învăţau la Putna meşteşugul muzicii, aşezîndu-l, în acest scop, alături de Stihirar ; de aceea el nu a repetat probabil, în manuscrisul său, cîntările din Stihirar, îndemnîndu-i parcă, pe cei care şi-au îndreptat preocupările către scrierea de antologii, să-şi extragă cîntările după voie, din aceste două manuscrise de bază. Destinaţia manuscriselor putnene era aceea a utilizării lor în cîntarea de strană, la diferite ocazii ; erau deci antologii personale, pentru trebuinţele monahilor în mănăstire, cum preciza diaconul Macarie în colofonul său din 1527. Fiecare copist îşi alegea cîntările pe care le considera că răspund cel mai bine practicii de strană, dar şi gustului său artistic.

Notaţia muzicală utilizată în aceste manuscrise era notaţia neobizantină a secolelor XIV—XV, practicată la Bizanţ, cu toate semnele ei caracteristice. De aceea şi semnificaţia notaţiei nu va fi alta decît cea cunoscută şi utilizată pentru întreaga muzică a acestei perioade. Întîlnim deci toate acele semne diastematice şi chironomice cunoscute în manuscrisele bizantine ale epocii, descifrăm aceleaşi mărturii, indica-

Scanned with OKEN Scanner

ții ale ehurilor, formule intonaționale (apecheme), prescurtări, trimiteri și repetări pe care le-am observat și în alte manuscrise. Dacă există unele particularități în notația putnenilor — cum ar fi, de pildă, apariția frecventă a indicativelor „palin" și „leghe", mai ales în cînările lui Evstatie (din mss. *M* și *P/I*) — acestea nu infirmă regula. De altfel, nu în caracteristici de ordin formal, în sistemul de notație consistă contribuția creatoare a compozitorilor putneni, ci în structura muzicii lor, în conținutul muzical-componistic al acesteia, în stilul cîntărilor, în formele abordate, în preferințele pentru anumite structuri melodice. Cîntările au fost compuse pe texte liturgice libere, neversificate, existente în cărțile de cult — psalmi, imnuri, tropare, stihiri, irmoase etc. — așa-numitele „idiomele", cu melodii proprii ce nu servesc drept model altor cîntări. Frecvente sînt chinonicile (duminicale și săptămînale) și imnurile heruvic, care nu lipsesc din nici un manuscris putnean. Stilul cîntărilor este cel stihiraric (ușor melismatic, în care sînt scrise, în general, stihirile) și cel papadic, calofonic, bogat ornamentat, în care se cîntă de obicei imnurile heruvic, chinonicile, polieleele etc.

Textele literare ale cîntărilor au fost scrise în limba greacă (majoritatea acestora, în proporție de 91,55%) și în limba slavonă (într-un număr redus de pagini, într-o proporție de 8,45%) — acestea fiind, în secolele XV—XVI, limbile de cult recunoscute în Țările Române. În două manuscrise există și cîteva cîntări bilingve : trei în Antologhionul lui Antonie și una în Antologhionul lui Evstatie. Cel mai mare număr de cîntări cu texte literare în limba slavonă se găsește in Antologhionul lui Evstatie (1511), după care acestea se împuținează destul de rapid, astfel încît, începînd cu Antologhionul lui Macarie (1527), numărul lor se reduce simțitor, la una sau cel mult două pentru fiecare manuscris. De unde deducem că, începînd cu deceniul al treilea al secolului al XVI-lea, cîntarea în limba slavonă a fost utilizată din ce în ce mai rar, dispărînd rapid din practica de strană a psalților români. În Stihirarul din secolul al XV-lea (P/II), nu există nici o cîntare, nici o însemnare în limba slavonă. Din toate acestea am putea conchide că elemente favorizante ale introducerii limbii slavone în cîntarea bisericească, în Țările Române, s-au manifestat doar în primele două decenii ale secolului al XVI-lea, după care acestea au slăbit în mod evident în favoarea limbii grecești și, mai tîrziu, a limbii române. Iată deci că din această situație prezentată schematic în rîndurile de mai sus rezultă în mod clar că psalții români de la Putna, în secolele XV—XVI, preferau cîntarea în limba greacă. De aceea este imperios necesar să reflectăm mai îndelung înainte de a concluziona că limba de cult la români, în această perioadă istorică, ar fi fost cea slavonă ; manuscrisele muzicale putnene cunoscute pînă acum (care totalizează aproape 3200 de pagini) ne conduc spre alte concluzii, și anume că în secolele XV—XVI, la români, în biserică se practica un bilingvism clar diferențiat, cu preponderența covîrșitoare a limbii grecești. La toate acestea trebuie să mai adăugăm și precizarea că în aceste manuscrise muzicale este păstrată cîntarea de strană, cîntarea psaltului, care deține ponderea cea mai mare (peste 75%) din serviciul religios, adică

Scanned with OKEN Scanner

partea din slujba religioasă care se auzea cel mai îndelung în biserică [10].

Din analiza scrierii textelor muzicale și literare, a însemnărilor marginale etc. am putea trage concluzia că toate manuscrisele putnene au fost scrise de psalți-copiști români, în perioade de timp destul de îndepărtate. La această concluzie ne-au îndreptat multe elemente lexicale specifice : alfabete combinate (grecesc și chirilic), înlocuirea diftongilor din limba greacă prin vocale simple chirilice, care se execută ca atare sub impulsul unui singur semn muzical, vocale simple grecești redate de copist prin diftongi, substituirea unor vocale sau consoane prin altele de aceeași valoare fonetică, plasarea „jer"-ului la sfîrșitul cuvîntului sau omiterea lui, folosirea acordului genitival grecesc în redarea unor nume proprii scrise în slavonă, modul de articulare specific românesc al unor cuvinte (aleluiar*ele*, cratim*ele*, filt*ele* — la Evstatie) etc. Toate acestea ne îndreptățesc a considera că Școala muzicală de la Putna a fost un puternic centru de cultură medievală românească, ce a lăsat amprente concrete în manuscrise edificatoare, care au circulat — după cum reiese din însemnările marginale — mai bine de un secol și jumătate, fiind utilizate în practica de strană românească pînă la mijlocul secolului al XVIII-lea, cînd cîntarea în limba română a început să-și facă apariția și să se impună, triumfînd în mod categoric la 1713, în plină epocă cultural-artistică brâncovenească, în *Psaltichia rumănească* a lui Filothei sin Agăi Jipei, psalt la Mitropolia Ungrovlahiei.

București, 1981

[10] Să fi existat oare, în acea epocă, în biserica română, o atare situație în oficierea slujbelor religioase, încît să ne ducem cu gîndul la un „trilingvism" incredibil : preotul să oficieze în limba slavonă, în timp ce psaltul cîntă în limba greacă, iar credincioșii să înțeleagă totul în limba română ? Greu de acceptat o astfel de realitate !

Scanned with OKEN Scanner

GHEORGHE CIOBANU

Teorie, practică, tradiţie — factorii complementari necesari descifrări vechii muzici bizantine.

Scanned with OKEN Scanner

Este bine cunoscut faptul că vechea muzică bizantină — cel puțin cea anterioară sfîrșitului veacului al XII-lea — nu poate fi încă descifrată acceptabil pentru toți bizantiniștii. Se știe, de asemenea, că există dezacorduri între specialiști în transcrierea muzicii de după acest secol, mai ales în ceea ce privește ehurile și interpretarea unor semne. Pentru aceasta socotim deosebit de binevenită fixarea temei simpozionului nostru : *La musique byzantine de 1453 à 1832 comme source de la théorie et de la pratique musicale d'avant 1453.*

În abordarea de pînă acum a muzicii bizantine, teoria și practica de după „reforma" lui Chrysanthos au fost, în mod curent, ignorate. Prin fixarea limitei superioare a spațiului de referire la anul 1832, credem că organizatorii au avut în vedere și muzica „modernă". R. P. Verdeil afirma, în cunoscuta-i lucrare, că la vremea „reformei" „la vraie tradition était déjà en partie perdue" [1]. Acceptăm părerea că „în parte" vechea tradiție era pierdută ; socotim însă că pierderea ar fi totală dacă am renunța și la ceea ce ne-a transmis, în mod indiscutabil, „reforma". De aceea ne-am propus să ne oprim, în ceea ce urmează, asupra următoarelor puncte :

1. Necesitatea includerii în preocupările specialiștilor a muzicii post-chrysanthice.

2. Fenomene de continuitate manifestate *prin preluarea unor cîntări, genuri de scări, sisteme sonore, forme medievale ale unor ehuri.*

3. Studii necesare clarificării semnificației unor neume și a cunoașterii ehurilor.

Ne vom referi pe rînd la aceste puncte.

1. „Reforma", care a început înaintea activității celor trei — mai ales cu Gheorghe Cretanul [2] — era încheiată în anul 1814. Dovezi :

— În 1815 acea reformă este recunoscută de patriarhie și se înființează o școală în care se preda „noua sistemă" de notație [3].

---

[1] Raina Palikarova Verdeil. *La musique byzantine chez lez Bulgares et les Russes* (du IX-e au XIV-e siècle). M. M. B. Subsidia, vol. III, Copenhaga, 1953, p. 82.

[2] G. I. Papadopoulos. Ἱστορικὴ ἐπισκόπησις τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Atena, 1904, p. 125—126.

[3] Chrysanthe de Madyte Θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς. Triest, 1832, Prefață ; G. I. Papadopoulos, *Op. cit.*, p. 166.

— În același an, atît patriarhul, cît și cei trei „reformatori" se adresează prințului domnitor al Țării Românești cu rugămintea să susțină material această școală, ceea ce el și face [4].

— În 1816, vine la București Petru Manuil Efesiu fost elev al școlii menționate dar, probabil, și al lui G. Cretanul, pentru că lui nu-i trebuise decît un an pentru a stăpîni bine „noul sistem" [5]. Sosit aici, el deschide o școală la biserica Sf. Nicolae Șelari în care predă „noua notație" [6].

În 1817, Petru Efesiul se gîndește la turnarea unui tipar de semne muzicale. În 1818, el încheie contract de turnare a semnelor cu argintarul Serafim Hristodor și Grigore Razo. Se pare că la acea dată avea gata „traduse" cele două cărți pe care le va publica peste doi ani la București : Νέον Ἀναστασιματάριον și Σύντομον Δοξαστάριον. Printre abonații la prima carte figurează și Scarlat Calimachi, domnitorul Moldovei (28.8.1812—20.6.1819) care se înscrie cu 80 de exemplare pentru Biserica cea Mare din Constantinopol, 10 pentru „școala de muzică a Mitropoliei Moldovei" și alte 10 pentru Curtea sa [7]. Rezultă de aici că în 1819 se preda muzica și la Iași după metoda cea nouă. Existența acestei școli ne este confirmată de prezența, printre abonați, a lui Vasile Gheorghiu din Dacia, cîntăreț la Trei Ierarhi și „profesor la școala cu noul metod din acea mănăstire" [8]. Pentru existența acestei școli pledează, de asemenea, manuscrisul Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ Θεωρητικὸν καὶ πρατικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, scris de Theodoros Gherasimou la Iași, în 1820. Manuscrisul poartă același titlu ca și lucrarea lui Chrisant, apărută la Paris în 1821.

La 20.05.1820 apare *Anastasimatarul* lui Efesiu, iar în septembrie — același an — *Doxastarul* său. Acestea sînt singurele cărți ale lui Efesiu cu neumele „noului sistem".

Macarie Ieromonahul — bun cunoscător atît al notației prechrisantice cît și al celei noi, ca fost elev al lui Efesiu — se gîndește și el să tipărească în 1820 unele cărți de cîntări bisericești, dar în limba română. I se refuză tipărirea de fostul său profesor. Revoluția din 1821 a făcut să eșueze și planul de a le tipări la Buda [9], așa încît cărțile vor vedea lumina tiparului de-abia în 1823, la Viena. Aici tipărește el, în cîte 3000 de exemplare — cîte o mie de exemplare pentru Valahia, Moldova și Transilvania — următoarele cărți :

a) *Theoreticon sau privire cuprinzătoare a meșteșugului musichiei bisericești după așezămîntul sistimii ceii noao ;*

---

[4] B. A. R., *Condica domnească*, nr. 74, f. 247v ; apud Nic. M. Popescu. *Viața și activitatea dascălului de cîntări Macarie Ieromonahul*, București, 1908, p. 15.

[5] Chrysanthe de Madyte. *Op. cit.*, p. VIII, notă ; G. Papadopoulos. *Op. cit.*, p. 136.

[6] Anton Pann. *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică*, București, 1845, p. XXXII.

[7] N. M. Popescu. *Op. cit.*, p. 21, n. 2.

[8] Id., ibid.

[9] Zaharia Carcalechi. *Biblioteca românească*, Buda, 1821, p. 169—170.

Scanned with OKEN Scanner

b) *Anastasimatariu bisericesc după așezămîntul sistimiĭ ceii noao;*

c) *Irmologhion sau Catavasieriu musicesc.*

După publicațiile lui P. Efesiu și *Introducere în teoria și practica muzicii eclesiastice* a lui Chrisant, cărțile publicate de Macarie Ieromonahul sînt cele mai vechi — pentru că la Constantinopol se începe tipărirea în 1824 [10] — și au contribuit în mod decisiv la impunerea, cel puțin la români, a „noii metode" a celor trei reformatori.

Înainte de apariția „Marelui teoreticon" al lui Chrisant, Macarie Ieromonahul a mai tipărit *Tomul al doilea al Anthologiei dupre așezămîntul systimiĭ ceii noao a musichiei bisericești* (București, 1827).

Toate aceste publicații — cărora se vor alătura cele apărute la Constantinopol, dar și manuscrisele care au circulat înainte de 1832 [11] — au impus temeinic „Reforma" înainte de acest an.

Există, așadar, suficiente argumente — credem noi — să nu nesocotim, în discuțiile noastre, „muzica modernă grecească", cel puțin pe cea care a circulat în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Va rezulta clar necesitatea și din ceea ce va urma.

2. Manuscrisele și tipăriturile de pînă la mijlocul secolului trecut dovedesc clar că practica — pentru că teoreticoanele sînt adesea derutante prin conciziunea lor — a transmis de-a lungul secolelor numeroase cîntări. Din acest punct de vedere, ultima carte a lui I. D. Petrescu [12] — în care ni se dau cîntări cu pînă la 12 variante, păstrate aproape neschimbate — ni se pare concludentă. Dar mai există și alte dovezi.

Kekragaria, care în unele manuscrise sînt atribuite lui Ion Damaschinul [13], pot fi urmărite din secolul al XIV-lea pînă în secolul al XIX-lea, cînd sînt preluate — mult melismatizate — în unele tipărituri grecești [14].

Prosomonia Κατεπλάγη Ἰωσήφ figurează, în manuscrisul III.2, de la Biblioteca Barberini, cu indicația *nenano* [15], așa cum se cîntă și în prezent.

---

[10] Hourmouz Hartofilax, Ταμεῖον ἀνθολογίας περιέχον ἅπασαν τὴν ἐκκλησιαστικὴν ἐνιαύσιον ἀκολουθίαν... τόμος ά, Constantinopol, 1824.

[11] Dintre acestea, menționăm următoarele mss. aflate la B.A.R. : Ms. gr. 761 (Εἰσαγογὴ εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρατικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μονσικῆς, scris la Iași, în 1820, de Θεόδωρος Γερασίμου); Ms. gr. 752 (a. 1821) ; Ms. rom. 1691 (Colecție de cîntări în stil papadic, „traduse" din vechea notație de Macarie Ieromonahul. Ms. a fost scris în 1825, de Ilie Cîntărețul) ; Ms. rom. 1640 (Stihirar „tradus" de Macarie Ieromonahul ; scris, ca și cel precedent, de Ilie Cîntărețul) ; Ms. gr. 751 (Εἱρμολογιὸν ἄργον καὶ σύντομον, scris ante 1825) ; Ms. gr. 743 (Anthologhion, scris ante 1827).

[12] Rèv. Père I. D. Petresco. *Etudes de paléographie musicale byzantine.* Bucarest, 1967.

[13] B.A.R., Ms. gr. 640, f. 10r ; 883, f. 1r ; 840, f. ; B.C.U. Iași Ms. gr. 89, f. 91r.

[14] Hourmouz Hartifilax. *Op. cit.*, p. 71, 105 ; Grigore Protopsaltul, Ταμεῖον ἀντολογίας,... Constantinopol, 1837, p. 49, 81.

[15] H. Gaisser. *Le système musical de l'Eglise grecque,* Roma, 1901, p. 156, n. 1.

Scanned with OKEN Scanner

În fine, să mai reținem că ehurile aut. 2 și plag. 2 își împrumută — ca și înainte vreme [16] — scările respective, mai ales în cîntările stilului irmologic.

Ne limităm la aceste exemple, deși se mai pot da multe altele. Rezultă clar însă din acestea că a existat și există o continuitate între muzica bizantină și cea post-chrisantică. Această părere va fi întărită și mai mult de cele ce vom arăta mai departe.

În practica psaltilor bizantini sînt prezente toate cele trei genuri cunoscute din teoria muzicală a vechilor elini : *diatonicul, cromaticul* și *enarmonicul*. Genurile cromatic și enarmonic sînt excluse total, de obicei, de către majoritatea bizantiniștilor. Procedînd în felul acesta, se uită după părerea noastră că :

a) Teoria veche elină vorbește nu numai de aceste trei genuri, ci și de „specii" (γρῶμα) diferite ale unora dintre acestea, precum : 3 specii de cromatic (τοναῖον, μαλακὸν și ἡμιόλιον) ; 2 specii de diatonic (σύντομον și μαλακόν) și doar o specie de enarmonic [17]. Diferența dintre specii — ca și dintre genuri — era dată de natura intervalelor componente.

Teoriile muzicale ale popoarelor turco-perso-arabe vorbesc și ele de cele trei genuri, dar și acestea sînt respinse pentru că se abat de la principiile sistemului temperat. Dar dacă Occidentul acceptă doar sistemul temperat — atît de tiranic pentru modul de gîndire al celor ce-l acceptă în exclusivitate — folclorul utilizează și el intervale netemperate. Indienii din America de Nord, de pildă, intonează just toate intervalele, cu excepția septimei și a cvartei, care sînt intonate mai jos. În culegerile sale de folclor românesc, Béla Bartók a fost nevoit — pentru a respecta intonația populară a anumitor trepte — să folosească la început jumătate de diez sau jumătate de bemol iar mai apoi săgeți : ↓↑

Intonații netemperate ne sînt semnalate, prin jumătate de diez și jumătate de bemol și în cîntările bisericești din partea apuseană a R. S. România [18]. Menționăm că din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, muzica ortodoxă din aceste părți ale țării — care este clar de origine bizantină [19] — s-a propagat exclusiv pe cale orală. Dar dacă în popor, și chiar în muzica de biserică, se cîntă netemperat și în prezent — așa cum se cîntă și în Orientul Apropiat — de ce să reproșăm Bizanțului că nu a cîntat temperat, cînd se știe că imnografia, și o dată cu aceasta muzica însăși au apărut inițial în centrele culturale ale acestui Orient ?

---

[16] Rèv. Père I. D. Petrescu. *Op. cit.*, p. 68—70.

[17] Rudolf Schäfke. *Aristides Quintilianus von der Musik*, Berlin-Schöneberg, 1937, p. 181 ; André Bataille. *Musique grecque*. În : *Encyclopédie de la musique*, Tome II. Fasquelle, Paris, 1959, p. 335.

[18] Atanasie Lipovan. *Cîntări bisericești pentru toate sărbătorile de peste an.* Vol. I. (1944), II (1946), Arad. passim.

[19] Gh. Ciobanu, *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, București, 1974, Edit. muzicală, p. 353—355.

Scanned with OKEN Scanner

Vechile teoreticoane trec sub tăcere sistemele sonore *tetrafonic, trifonic* și *difonic.* Primele două sînt acceptate, în general, de teoreticieni pentru că pot fi identificate ușor atît în unele *apechemata,* cît și în structura melodică a cîntărilor unor ehuri, dar sistemul *difonic* este ignorat cu totul pentru muzica antechrisantică. Considerîndu-se că ehul al doilea autentic — ca și plagalul său cînd întrebuințează aceeași scară — folosește o scară octaviantă cu structură geometrică, transcrierea cîntărilor se face în genul diatonic. Trecem peste faptul că înlănțuirea de terțe „asemănătoare", dar nu identice, nu are nimic de-a face cu octava ; menționăm că Macarie Ieromonahul afirmă în *Teoreticonul* său, cu privire la natura intervalelor acestui eh : „Glasul (=ehul) al doilea întrebuințează scară hromaticească (...) care urmează în difonii...". Cei vechi „judecă" treptele acestei scări „glăsuindu-le cu aceste *lexis, neanes nenano* și *neheanes nenano* însă (...) cu desăvîrșită scară hromaticească (...), în scara glasului al șaselea..." [20]. Am întîlnit asemenea *apechemata* în manuscrise datate între secolele XIII și XVII [21], ceea ce confirmă afirmațiile lui Macarie. În afară de aceasta, prosomoia Οἶκος τοῦ Εὐφραθᾶ, transcrisă de I. D. Petrescu de pe douăsprezece manuscrise datate din secolele XII—XVII, prezintă aceeași structură de terțe suprapuse, întocmai ca autenticul 2 actual a cărui scară se bazează pe sistemul difonic [22]. Am vrea să mai subliniem că între țesătura melodică a cîntărilor ehului al doilea autentic și cea a makamului turco-perso-arab intitulat *Houzam,* care folosește de asemenea o scară cu structură difonică, nu există nici o legătură.

Dovada că scara difonică a autenticului 2 este cromatică ne-o confirmă faptul că există și o formă diatonică a acestui eh, denumita *leghetos.* Această formă aparține, în prezent, autenticului 4, dar în teoreticoane este socotită, pînă către sfîrșitul secolului al XIX-lea, ca formă diatonică a autenticului 2 [23]. Dacă scara difonică a acestui autentic ar fi fost diatonică, așa cum este transcrisă de obicei, pentru ce s-ar mai fi vorbit de *leghetos* ca formă diatonică a acestui eh ?

Au existat — și mai există încă — forme ale unor ehuri niciodată teoretizate ci doar menționate, precum : *nenano, nana* și *leghetos,* pe care le întîlnim în manuscrise cel puțin cu începere din secolul al XIII-lea și pînă în tipăriturile primei jumătăți a secolului al XIX-lea. Mai este nevoie să spunem că *nenano,* de pildă, este transcris diatonic, sau tratat ca inexistent ? Socotim că și aceste forme trebuie să fie bine cunoscute, dacă vrem să înțelegem mai clar structura și evoluția ehurilor bizantine.

---

[20] Macarie Ieromonahul. *Theoreticon...,* p. 16.

[21] Egon Wellesz. *A History of Byzantine Music and Hymnography,* Oxford, 1962, p. 414 ; Rèv. Père I. D. Petrescu, *Etudes...,* Op. cit., p. 186, 191 ; (Gh. Ciobanu, M. Ionescu și T. Moisescu), *Izvoare ale muzicii românești, vol. III. Documenta. „Școala muzicală de la Putna". Manuscrisul nr. 56/544/576 I de la Mănăstirea Putna,* București, 1980, Edit. muzicală, p. 331, 419 ; Государственный исторический музей, fond п.и. щукин Ms. nr. 350, f. 75v, 77v. (Ms. a fost terminat de scris de către Evstatie Protopsaltul Putnei, la 11 iunie 1511.).

[22] Rèv. Père I. D. Petresco, *Etudes...,* Op. cit., p. 322—325.

[23] Pr. G. Ionescu. *Manualul celor opt glasuri bisericești,* București, 1897, p. 10.

În ceea ce privește neumele, se știe că semnele fonetice (φωνητικὰ σημάδια) sînt aceleași — ca formă și semnificație — din faza mediobizantiniană a notației și pînă în cea „modernă". În același timp, rezultă clar — din unele transcrieri ale lui I. D. Petrescu [24] și E. Wellesz [25] — că neumele *apostrophos, elaphron, hypsile,* ca și *kentema* n-au avut în faza paleobizantină aceeași valoare ca în cele următoare, din care cauză cîntările din paleobizantină nu pot fi transcrise decît prin compararea cu variante mai tîrzii.

Interpretarea semnelor mari (μεγάλα σημάδια) ridică probleme, în ceea ce privește interpretarea lor, chiar și pentru notația „modernă", și cu atît mai mult pentru cea precedentă. A scoate semnificația acestor semne din etimologia termenilor respectivi — cum se practică — înseamnă să ajungem la interpretări inacceptabile. L. A. Bourgault-Ducoudray afirmă că într-o convorbire pe care a avut-o cu un „savant grec" acesta îi spunea: „Le mode d'écriture qui à précedé le système actuel était encore assez sténographique. On employait quelques groupes de signes pour exprimer toute une série de sons constituant une cadence, une phrase, trait ou ligne..." [26]. Grup de semne reprezintă și *seisma,* precedată de *varia* și *elaphron* sau *apostrophos,* urmată de doi apostrophoi. Această combinație de semne o întîlnim transcrisă, absolut regulat, prin aceeași *formulă melodică* de zece sunete [27]. Această constatare ne îndeamnă să afirmăm că am putea cunoaște semnificația unora dintre semnele mari din cunoașterea felului în care s-a făcut transcrierea dintr-o notație în cealaltă.

În afară de aceasta, va fi nevoie — socotim noi — de un studiu aprofundat asupra ehurilor, privite în evoluția lor istorică. Considerăm că s-ar impune ca cercetarea să se facă la început asupra cîntărilor în stilurile irmologic și stihiraric — cele mai bine păstrate de-a lungul secolelor — și numai după aceea să se treacă la cercetarea cîntărilor papadice, bogat melismatizate. Va fi nevoie să se renunțe la explicarea ehurilor prin prisma modurilor eline, medievale sau și tonale. Și aceasta pentru că ehul nu este *mod* sau *ton,* nu poate fi definit cu elementele teoriei tonale, ci doar prin *scară, sistem cadențial* și *formule melodice.* Întreaga muzică bizantină, de la cea din primele manuscrise muzicale și pînă la cea din zilele noastre, ia naștere — ca și în folclor, de altfel — din îmbinarea unor formule melodice pre-

---

[24] Le Père I. D. Petrescu. *Les idiomèles et le Canon de l'Office de Noël* (D'après des manuscrits grecs des XI-e, XIII-e et XIV-e), Paris, 1932. Planșele I, VII, XIII și Transcripts, p. 27, port. 1, 2 și 3 ; Pl. I și Transcripts p. 38 ; Idem, *Les principes du chant d'eglise byzantine.* În : vol. *Actes du IV-e Congrès international des etudes byzantins* (Bulletin de l'Institut archéologique bulgare. Tome IX, 1935). Sofia, 1935, p. 244.

[25] E. Wellesz. *A. History... Op. cit.,* p. 264—265, 279.

[26] L. A. Bourgault-Ducoudray, *Etudes sur la musique eclesiastique grecque,* Paris, 1877, p. 99, notă.

[27] B.A.R., Ms. gr. 955, passim (ms. este din s. XVIII și are trecută pe margine transpunerea multor pasaje în notația chrisantică).

Scanned with OKEN Scanner

existente. Cunoașterea acestora este de mare importanță, pentru că unele pot fi întîlnite în toate ehurile, dar altele sînt specifice fiecărui eh, iar în cadrul acestuia, fiecărui stil melodic. Amestecul acestora duce — cum se spune la români — la ehul al nouălea, ceea ce nu există.

În prezentarea temei propuse, am avut în vedere și muzica post-chrisantică. Am făcut acest lucru fiind convins că această muzică nu reprezintă „le résultat d'une profonde révolution musicale, réalisée sous les auspices de l'ignorance et du demisavoir" [28], și nici nu credem că „la théorie des echoi est très confuse", că „la pratique s'oppose constamment à la théorie et les exceptions sont plus nombreuses que les règles elles-mêmes" ; că „le système moderne nous en éloigne davantage" ; și, în fine, că „sur la question des echoi nous ne connaissons pas les traditions qu'il à gardées ni celles qu'il a rejétées" [29]. Pentru noi, această muzică nu este rezultatul unei puternice influențe orientale — cum se susține de obicei — ci reprezintă ultima etapă a evoluției continui a muzicii bizantine. Credem că am subliniat suficient legătura strînsă dintre ceea ce a practicat Bizanțul și muzica de după 1814, că ultima este legată prin mii de fire de cea precedentă. Este adevărat că lucrurile nu sînt perfect clare în teoria lui Chrisant, dar confruntată cu practica, această teorie devine tot mai limpede. Se impune să pornim la cercetare fără idei preconcepute, căutînd să desprindem, din însăși muzica ce s-a practicat și se mai practică, legile care au stat la baza acesteia. Numai în acest chip vom putea cunoaște tot mai temeinic întreaga cultură muzicală bizantină, numai astfel vom putea avansa, pas cu pas, în descifrarea a ceea ce încă a rămas nedescifrat.

---

[28] H. Gaisser. *Op. cit.*, p. 111.
[29] R. P. Verdeil, *Op. cit.* p. 83.

Scanned with OKEN Scanner

Dr. SEBASTIAN BARBU-BUCUR

Un engomion necunoscut în cinstea lui Petru cel Mare

Trei sute de ani de la urcarea pe tron (1682–1982)

Scanned with OKEN Scanner

Se cunosc astăzi îndeajuns, din numeroase studii și din cîteva lucrări de sinteză (N. Iorga, Petre Constantinescu-Iași, G. Bezviconi) vechimea și diversitatea relațiilor româno-ruse. Ele s-au stabilit prin tratate de alianță și amiciție, prin solii voievodale, prin înrudiri dinastice, prin legături militare și culturale, prin schimburi comerciale, prin călătorii, prin influențe lingvistice, folclorice, literare și artistice.

Aceste relații ating, în vechime, fără îndoială, punctul de maximă strălucire în vremea țarului Petru cel Mare [1], a cărui politică și a cărui puternică personalitate trezesc speranțele popoarelor balcanice și ale românilor într-o viitoare eliberare de sub jugul și dominația turcească [2].

Luarea Azovului (1696) de către ruși a provocat — cum era și firesc — o mare senzație la popoarele supuse Imperiului otoman care vedeau în această înfrîngere a asupritorilor lor o rază de nădejde pentru eliberare. Cronica Țării Românești înregistrează astfel evenimentul: „viind împăratul Moscului, Țar Petru însuși cu putere mare asupra Azacului și înconjurîndu-l cu războiu, n-au mai putut nici turcii ce s-au aflat acolo, nici tătarii să-i stea împotrivă, ci cu sabia i-au luat" [3].

În același timp, Petru I căuta să consolideze influența Rusiei în Balcani, în scopul folosirii luptei popoarelor creștine împotriva Turciei.

Prin Țara Românească el putea obține toate informațiile referitoare la pregătirile militare ale Turciei. Nu este întîmplător faptul că Petru I conferă lui Constantin Brîncoveanu, în anul 1700, ordinul „An-

---

[1] Petru Alexeevici — numit cel Mare, din familia Romanof, fiu al țarului Alexie Mihailovici, s-a născut în Moscova, la 30 mai 1672. El era doar de 4 ani, cînd a murit tatăl său, lăsînd tronul fratelui mai mare, Feodor; nu împlinise 10 ani și o moarte răpi și pe fratele său, în 27 aprilie 1682. Moștenitorul legitim trebuia să fie Ioan IV, dar el singur „s-au lepadat înaintea patriarhului și adunării boierimii" (cf. *Petru cel Mare*, „Almanah al statului pe anul 1848", București, p. 1).

[2] Aceste speranțe sînt cu atît mai vii, cu cît devenise limpede că pretenția Austriei de a se erija în eliberatoarea popoarelor din Imperiul otoman nu ascundea decît dorința substituirii propriului jug celui otoman. Petru cel Mare a devenit, în aceste condiții, singurul purtător al năzuințelor popoarelor din sud-estul Europei spre redobîndirea libertății lor.

[3] Radu (Logofăt) Greceanu, *Viața lui Constantin Vodă Brîncoveanu*. Edit. St. Greceanu, București, 1906, p. 76; Vezi și Al. Grecu. *Despre legăturile lui Nicolae Milescu Spătarul cu Rusia*. În: *Studii*, revista de istorie și filosofie, IV, anul 3, oct.-dec. 1950, Edit. Acad., p. 119.

drei Pervozvanii" — care consta în „Cruce de cavaler și săbioară cu mîner lucrate în aur și diamante" — Brîncoveanu fiind unul dintre primii cavaleri ai acestui ordin [4].

În vara anului 1702 are loc la București o consfătuire cu caracter secret al cărei obiect era „Lupta de eliberare a tuturor pravoslavnicilor creștini, celor juguiți de spurcatul și necredinciosul tiran și păgîn turc...", fiind îndemnați la acest sfat de rugămintea „grecilor și a sîrbilor, bulgarilor, arnăuților, moldovenilor, de a rumânilor Ardealului și de alți vecini ce sîntu împrejurul țării noastre" [5]. În încheiere, s-a stabilit un plan de acțiuni militare împotriva turcilor, plan care trebuia pus în aplicare din Rusia, cu sprijinul popoarelor răsculate din Peninsula Balcanică [6].

Hotărîrile consfătuirii — cuprinzînd 34 de puncte — au fost duse la Moscova de către ceaușul David Corbea, care în 1702 devine reprezentant permanent al țărilor românești la curtea lui Petru cel Mare, în directă legătură cu pregătirea coaliției antiturcești a popoarelor balcanice.

Tot acum se cere sprijinul lui Petru I pentru a apăra și pe românii din Transilvania împotriva catolicizării, impusă de habsburgi [7].

În această perioadă, un important rol politic l-a avut Nicolae Milescu Spătarul, căruia i se încredințase postul de șef al corpului de interpreți de pe lîngă Consiliul Diplomatic (Posolski Prikaz), încă din anul 1671, și care rămîne în slujba țarului pînă la moarte (1708) [8]. Timp de peste 30 de ani, fără să-și uite obîrșia, Nicolae Milescu a mijlocit relațiile compatrioților săi cu Moscova.

Succesele armatei ruse împotriva suedezilor dădeau de asemenea mari speranțe lui Brîncoveanu, care, hiritisindu-l pe țar, îl înștiința la

---

[4] E. L. Semionova (Moscova). *Stabilirea legăturilor diplomatice permanente între Țara Românească și Rusia la sfîrșitul sec. al XVII-lea și începutul sec. al XVIII-lea.* În : *Romano-Slavica*, V, istorie (Asociația slaviștilor din R. P. România), București, 1962, p. 38—39.

[5] Constantin Șerban. *Legăturile Stolnicului Constantin Cantacuzino cu Rusia.* Extras din vol. *Studii și articole de istorie*, editat de Societatea de științe istorice și filologice din R.P.R., București, 1957, p. 245.

[6] Cine urmărește în special diplomația lui Șerban Cantacuzino și a lui Constantin Brîncoveanu întrevede foarte limpede grija de a asigura viitorul statut al țării lor, în cadrul unei Europe sud-estice eliberate de jugul otoman cu ajutorul rus (a se vedea L. E. Semionova. *Op. cit.*, p. 29—49).

[7] Gh. Georgescu-Buzău. *Un diplomat român la Moscova : David Corbea Ceaușul.* În : *Relații româno-ruse în trecut* (Studii și conferințe), București, 1957, p. 57.

[8] Al. Grecu. *Op. cit.*, p. 113. Cronicarul Ion Neculce spune că spătarul Nicolae Milescu (1636—1708) a fost profesor al împăratului Petru cel Mare (cf. G. Bezviconi. *Contribuții la istoria relațiilor Româno-Ruse din cele mai vechi timpuri pînă în 1854*, București, 1958, p. 96). Izvoarele ruse îl arată pe Nicolae Milescu și ca „fondator al școlii slavo-grecești de la Iași /.../ profesor, traducător și sfătuitor al pedagogilor și profesorilor Academiei" (cf. Istoria filossofii, B.C.C.C.P., I, Edit. Științifică, Moscova, 1968, t. 1, p. 449—450).

Scanned with OKEN Scanner

vreme despre tot planul turcilor. La rîndul său, Petru cel Mare, mulțumindu-i pentru serviciile aduse, îi trimite în anul 1705 — prin ceaușul David Corbea — un portret al său bătut în diamante [9], asigurîndu-l că după ce va încheia pace cu regele Suediei, se va ridica împotriva turcilor, pentru „a mîntui de jugul lor provinciile care sînt de religia lui" [10].

Strălucita victorie de la Poltava (27 iunie 1709) [11] a consfințit în ochii Europei noua putere de la Răsărit. „Prăbușirea totală a acțiunii aventuroase a lui Carol al XII-lea — spuneau K. Marx și F. Engels — arăta tuturor invulnerabilitatea Rusiei" [12].

După victorie, Petru cel Mare a transmis domnilor țărilor românești, Muntenia și Moldova, o înștiințare oficială care a produs un ecou deosebit în rîndul boierilor, orășenilor și întregului popor. Stolnicul C. Cantacuzino [13] arată că la aflarea acestor vești *„în toate bisericile s-a serbat victoria împotriva suedezilor"* [14].

Nu se poate trece cu vederea grija deosebită și promisiunea țarului, după eșecul de la Stănilești [15], care oferă prințului român Dimitrie Cantemir și familiei sale mijloace de trai corespunzătoare rangului său, urmărind, cum ne relatează Neculce, să facă din voievodul moldovean „prieten, un rob supus" [16], numindu-l „prim sfetnic, mare senator și întreprinzător al său..." [17], însărcinîndu-l cu răspunderile externe, portofoliu ținut, cu cîțiva ani înainte, de spătarul Nicolae Milescu. Ca răsplată, savantul român a contribuit efectiv la planurile țarului de a reforma statul feudal rus [18]. Mai mult, istoricii ruși susțin că însuși Dimitrie Cantemir a sfătuit pe Petru să ia titlul de „împărat

---

[9] A. A. C. Stourdza. *Constantin Brîncoveanu Prince de Valahie (1688—1714) son regne et son époque*, vol. III, Paris, 1915, p. 51—53 ; A se vedea și Constantin Șerban. *Constantin Brîncoveanu*, București, Edit. Tineretului, 1969, p. 122.

[10] Constantin Calmuschi. *Relațiile politice ale Țărilor Române cu Rusia*, Galați, 1911, p. 17.

[11] La Dărmănești-Neamț se păstra în biserică o icoană ce a fost purtată de un boier în bătălia de la Poltava (cf. G. Bezviconi, *Contribuții...*, p. 118).

[12] K. Marx și F. Engels. *Opere*, vol. XVI, partea a II-a, ed. rusă, p. 9.

[13] A. A. C. Stourdza. *Op. cit.*, p. 285—286 ; A se vedea și Constantin Șerban. *Legăturile Stolnicului...*, p. 250.

[14] Aceste ceremonii aveau loc, credem, și cu prilejul altor victorii, inclusiv la ziua onomastică a țarului (29 iunie) ca și cu alte împrejurări.

[15] Comentînd eșecul de la Stănilești (1711), în 1714 un diplomat german — rezidentul saxon H. Weber — remarca următoarele : „Țarul este convins că dacă în această expediție ar fi urmat sfaturile acestui principe (Dimitrie Cantemir) instruit la Curtea otomană și deci perfect cunoscător al politicii turcești, n-ar fi dat greș". C. C. Giurescu, *Dimitrie Cantemir*. În : *Săptămîna*, nr. 14, 7 sept. 1973, p. 3.

[16] Emil Turdeanu. *Două campanii rusești în Moldova*. În : *Ființa Românească*, Paris, 1965, nr. 3, p. 95—101.

[17] P. I. David. *Dimitrie Cantemir și urmașii săi în Rusia, exemplu de demnitate și patriotism*. În : *B.O.R.* XC (1974), p. 934.

[18] Ibidem, p. 929.

Scanned with OKEN Scanner

al Rusiei", ceea ce a dat putere mai mare tendințelor reformatoare și atragerea atenției suveranilor Europei [19].

Abilitatea lui Cantemir era evidentă în toate sectoarele de activitate internă și externă, iar gîndul său permanent era la eliberarea creștinilor.

Drama și martirajul lui Constantin Vodă Brîncoveanu și a familiei sale la Istanbul (15 august 1714) a indignat toată Europa, „Clopotele jeluiau prin Moscova și peste tot..., Dimitrie Cneazul cu familia sa se tînguiau și primeau condoleanțe ca și cum ar fi fost fratele său...", iar „țarul împreună cu Curtea sa au postit, s-au îmbrăcat în doliu și au jurat răzbunarea sîngelui său sfînt..." [20].

Întreaga politică externă a românilor în veacurile XVIII—XIX, pînă la 1878, este caracterizată prin lupta alături de ruși împotriva Imperiului otoman, pentru scuturarea dominației turcești. Războaiele ruso-turce care urmează fără întrerupere pînă la 1878, și care au avut ca rezultat final doborîrea dominației otomane, putem spune că își au punctul de plecare în alianța lui Dimitrie Cantemir cu Petru cel Mare la 1711. În perspectiva istoriei, această acțiune de atunci, deși fără rezultate imediate, a însemnat pornirea la luptă care se termină prin războiul pentru Independență de la 1877—1878 [21].

*
* *

Sentimentele românilor se manifestă cu un deosebit elan, cu ocazia primirii lui Petru cel Mare în Iași la 24 iunie 1711, cînd se întîlnește cu voievodul Dimitrie Cantemir [22]. Neculce povestește astfel primirea țarului : „...iar marele Petru Alexeevici, Împăratul Moscului, trecînd Prutul pe la Zagaranoe, au venit drept în Tîrgul Iașilor împreună cu împărăteasa lui anume Ecaterina, în curțile domnești. Iară caimacanii împreună cu alți boieri și orășeni bătrîni mai de cinste și cu Ghedeon Mitropolitul și cu tot clirosul bisericii i-au ieșit cu toții înainte, afară din Iași, și frumos tempinîndu-l l-au primit și i s-au închinat cu mare bucurie ca unui împărat creștin dînd laudă lui Dumnezeu că doară îi va cerceta cu mila sa și-i va scoate de sub jugul robiei turcești" [23].

Marie Nizet închină un frumos poem în versuri acestui eveniment, subliniind că „niciodată clopotele de bronz n-au mai sunat astfel, decît atunci cînd Ștefan cel Mare se întorcea biruitor" [24].

---

[19] Ibidem, p. 938.

[20] De fapt, una din acuzațiile Curții sultanului asupra lui Constantin Brîncoveanu a fost și aceea că „a primit onoruri și mare cinste de la dușmanul nostru de moarte de la Moscova..." (cf. P. I. David. *Studiu cit.*, p. 935).

[21] P. P. Panaitescu. *Dimitrie Cantemir. Viața și opera*, București, 1958, p. 102.

[22] *Istoria României în date*, elaborată de..., sub conducerea lui Constantin C. Giurescu, Edit. Enciclopedică Română, București, 1971. p. 148.

[23] Acad. Prof. Petre Constantinescu-Iași. *Din relațiile culturale româno-ruse*, București, 1947, p. 181.

[24] Marie Nizet. *Pierre le Grand à Iassi*, Paris, 1878, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

(BAR. Cabinetul de stampe.)

Puternica personalitate a ţarului Petru I a impresionat poporul român, intrînd chiar în legendele lui. A circulat astfel legenda că în 1725 Petru I a părăsit Rusia, călugărindu-se la Mănăstirea Neamţ sub numele de „Paisie Velicikovschi" [25] (Velikii cel Mare). Desigur că legenda n-are nici o contingenţă istorică reală, faptul că ea a circulat rămîne însă semnificativ. Pentru poporul român el este cel mai popular domn străin. Figura sa a stăruit multă vreme în memoria românilor. De aceea, nu este neobişnuită dedicaţia pe care o poartă una din edi-

[25] A. Iaţimirski. *Povestiri şi legende româneşti despre Petru cel Mare.* În: *Istoricevski Vestnik*, mai 1903, p. 338.

(BAR. Cabinetul de stampe.)

Puternica personalitate a țarului Petru I a impresionat poporul român, intrînd chiar în legendele lui. A circulat astfel legenda că în 1725 Petru I a părăsit Rusia, călugărindu-se la Mănăstirea Neamț sub numele de „Paisie Velicikovschi“ [25] (Velikii cel Mare). Desigur că legenda n-are nici o contingență istorică reală, faptul că ea a circulat rămîne însă semnificativ. Pentru poporul român el este cel mai popular domn străin. Figura sa a stăruit multă vreme în memoria românilor. De aceea, nu este neobișnuită dedicația pe care o poartă una din edi-

[25] A. Iațimirski. *Povestiri și legende românești despre Petru cel Mare.* În: *Istoricevski Vestnik*, mai 1903, p. 338.

Petru cel Mare și Dimitrie Cantemir pe străzile Iașului.
(BAR. Cabinetul de stampe.)

țiile lucrării în limba greacă a lui Sevastos Chimenitul (*Învățătura dogmatică a Bisericii răsăritene*, pe care o tipărește Antim Ivireanu la București, în 1703) : „Dedicată celui de Dumnezeu încununatului, prea drept credinciosului și prea marelui rege Petre Alexeevici și impărat a toată Rusia mare, mică și albă și altor multor părți de la Răsărit și de la Apus, moștenitor părintesc și strămoșesc“ [26]. O altă dedicație — în același timp — o face Teodor Corbea, traducător al Psaltirii, pe un exemplar pe care-l donează Brașovului, semnînd : „pisari i cantilar a

[26] I. Bianu și N. Hodoș. *Bibliografia românească veche*, vol. I, București, 1903, p. 508.

prea puternicii Imperatorii Muskicești". În „Predoslovie", scrisă în rușește, Corbea exprimă încrederea pravoslavnicilor în Petru I, „adevărat soare care-i va mîntui de întunericul stăpînirii turcești, iar pe românii din Transilvania de sub jugul papistașilor" [27].

În această atmosferă de deșteptare și de speranță au apărut numeroase manifestări scrise ale prestigiului aproape mitic de care Petru cel Mare se bucura în țările române și în sudul Dunării, astfel încît peste un veac și jumătate se menține interesul și amintirea înaintașilor noștri față de puternica personalitate a împăratului care se poate vedea din numeroasele „istorii". ale vieții sale [28].

Chipul lui Petru cel Mare apare într-o zugrăveală de la Mănăstirea Cașin din Moldova. Portretul țarului, din fresca de la intrarea principală a Mănăstirii Cașin — zugrăvit în mijlocul celorlalți ctitori, cu haine bizantine și o coroană domnească obișnuită la români —, poartă inscripția : „Împăratul a toate Rusiei Petru Alexeevici Samoder. (Jeț)" [29]. Numele lui Petru I și al Ecaterinei sînt trecute în pomelnicul Mănăstirii Cașin și Golia, dovedind binefacerile făcute de împărat acestor locașuri.

Iată, așadar, suficiente motive pentru care Petru cel Mare a fost *și cîntat* pe teritoriul României, nu numai în timpul vieții sale, ci multă vreme după aceea.

S-a împlinit de curînd un sfert de mileniu de la moartea lui Petru I.

---

[27] Acad. Prof. Petre Constantinescu-Iași. *Din relațiile culturale...*, p. 5.

[28] În 1736, la Veneția, a apărut în italiană lucrarea *Viața lui Petru cel Mare*, alcătuită de Antonio Catiforo. În anul următor, tot acolo, s-a tipărit și traducerea grecească a lui Alexandru Canchelarie, a acestei biografii, care s-a bucurat de o largă răspîndire în țările române. În 1749, lucrarea a fost tălmăcită în românește de Matei Fărcășanu, biv vel Șătrar (G. Bezviconi. *Contribuții...*, p. 103) ; spre sfîrșitul aceluiași veac (1799), arhimandritul Gherasim din Iași traduce *Istoria Craiului Sfeziei Carol al XII-lea* de Voltaire, carte care vorbește despre luptele lui Petru I ; Gheorghe Asachi scrie piesa în două acte, *Petru I Țarul Rusiei la Iași* (N. N. Petrașcu și Bezviconi, *Relațiile Ruso-Române*, București, 1945, p. 42) ; altă piesă, *Țarina sau Moartea lui Petru cel Mare* a fost reprezentată la Teatrul din Iași în 1869 (Acad. Prof. Petre Constantinescu-Iași. *Din relațiile culturale Româno-Ruse de-a lungul veacurilor*. În : vol. *Relații Româno-Ruse în trecut*. Studii și conferințe, București, 1957, p. 9 ; a se vedea și idem, *O prietenie de veacuri — scurt istoric al relațiilor dintre popoarele român și rus*, București, 1957, p. 65 ; marele reformator al Rusiei este pomenit în : *Chrestomaticul românesc*, de Th. Racoce (1820), *Gramatica românească*, de I. Eliade Rădulescu (Sibiu, 1822), *Caracteruri*, de B. P. Momuleanu, București, 1825 și în alte cărți vechi. Despre el mai scriu și revistele : *Icoana lumii*, din 1840, *Almanahul Statului*, din București, 1848, *Calendarul pentru Români*, din Iași, 1848 etc. Constantin Antiohi Sion (+1848) a copiat *Așezămîntul politicesc al lui Petru cel Mare al Rusiei*. În 1858 a apărut la Iași romanul istoric al lui Rafail Zotov, tradus de Dimitrie Vasilievici, *Monahul* (sic) *tainicu sau oarecare trăsături din viața marelui Petru, imperatorul Rusiei* (G. Bezviconi. *Contribuții...*, p. 103—104).

[29] Acad. Prof. Petre Constantinescu-Iași. *Din relațiile culturale*. În : vol. *Relații...*, p. 9 ; A se vedea și idem, *O prietenie...*, p. 65.

Cu acest prilej sporim şirul mărturiilor cu încă una. Interesul ei constă în faptul că este singurul *document muzical* cunoscut pînă acum şi atestînd faima lui Petru cel Mare în Europa de sud-est. Este vorba de un *Engomion* descoperit de noi în patru manuscrise greceşti, două din Biblioteca Academiei R. S. România şi două din Biblioteca Universitară-Iaşi, pe care le vom prezenta sumar, pe primul şi ultimul, pentru a se vedea cînd au fost scrise şi cînd au putut fi cîntate aceste cîntări de laudă în cinstea lui Petru I, pe teritoriul României.

Ms. gr. nr. 879 (Bibl. Acad. R.S.R.) este scris în sec. XVII—XVIII după Nestor Camariano [30] şi Gr. Panţiru [31], prima jumătate a secolului al XVIII-lea după I. D. Petrescu [32] şi ante 1757 după N. Moldoveanu [33]. Analizînd mai îndeaproape conţinutul manuscrisului constatăm că el nu conţine polihronii pentru Dositei, marele patriarh al Ierusalimului (1699—1707), nici pentru Constantin Brîncoveanu (1688—1714), nici pentru Teodosie Mitropolitul Ungro-Vlahiei (+1708) şi nici pentru succesorul acestuia, Antim Ivireanu (+1716) [34], deci nu putea fi scris pînă la această dată (1716). Manuscrisul conţine însă imne de laudă pentru Petru cel Mare (fol. 264^{v}—266^{v}), imne de laudă şi polihroniu [35] pentru Hrisant Notara (1707—1732), nepotul şi succesorul patriarhului Dositei (fol. 260^{r}—262^{r}) şi polihroniu (fol. 266^{v}—267^{r}) pentru primul domn fanariot al Ţării Româneşti, Nicolae Mavrocordat (1715—1716 ; 1719—1730) ; pe de altă parte, manuscrisul nu cuprinde polihronii pentru Constantin Mavrocordat (1730—1763), succesorul lui Nicolae Mavrocordat, fapt ce ne face să conchidem că el este scris în timpul celei de a doua domnii a lui Nicolae Mavrocordat (1719—1730), adică în ultima parte a domniei lui Petru cel Mare (1719—1725).

Pe fol. 4^{v} jos, găsim scris :

„Καὶ αὕτη σὺν τοῖς ἄλλοις Ἱεροδιακόνον. Σ ραφείμ Πελοποννησίου, ἐκ πόλεως Καλαμάτας (;)... ἐν Καισαρείῃ τῆς Καπαδοκίας αψύξ Ἰουνίου εη''

---

[30] Nestor Camariano. *Catalogul manuscriselor greceşti*, tomul II, Biblioteca Academiei Române, Bucureşti, 1940, p. 15.

[31] Grigore Panţiru. *Notaţia şi ehurile muzicii bizantine*, Edit. muzicală a Uniunii compozitorilor, Bucureşti, 1971, p. 304.

[32] I. D. Petrescu. *Études de paléographie musicale Byzantine*, Edition musicales de L'Union de Compoziteur de la République Socialiste de Roumanie, Bucarest, 1967, p. 675.

[33] Nicu Moldoveanu. *Izvoare ale cîntării psaltice în Biserica Ortodoxă Română*. În : B.O.R., anul XCII, nr. 1—2, 1974, p. 93.

[34] Ms. gr. nr. 564 din Bibl. Acad. R. S. România, fiind mai vechi decît ms. gr. 879, cuprinde polihronii pentru Patriarhul Dositei al Ierusalimului (fol. 263^{r-v}), pentru Mitropolitul Teodosie al Ungro-Vlahiei (fol. 265^{r}—266^{v}) şi pentru Ioan Constantin Voevod (fol. 267^{r}).

[35] Polihronion — formula de felicitare care începea cu cuvintele πολυχρόνιον ποιῆσαι Κύριος ὁ θεός; τό πολυχρόνιον= Souhait de longue vie.

Scanned with OKEN Scanner

„Și această carte este a Ierodiaconului Serafim Peloponezianul din orașul Calmata(?)..., în Chezaria Capadochiei [36], 1757 iunie 15". Însemnarea, care diferă ca scris de restul manuscrisului și care este făcută mai tîrziu, arată posesia și nu data scrierii manuscrisului.

Manuscrisul legat în tartașe de lemn îmbrăcate în piele, cu chenare și ornamentații presate în bronz (pe coperta I scena răstignirii, pe coperta a II-a Maica Domnului pe tron, cu pruncul, încadrată de doi sfinți) și cu închizători, de 450 fol. + 8 fol. goale, format 22×15 cm., este o psaltichie cu notație cucuzeliană și text în limba greacă medievală, provenită la Biblioteca Academiei R. S. România de la Muzeul de antichități (cu adresa nr. 241 din 4 noiembrie 1909).

La început (fol. 1—6^{v}) are o „introducere asupra semnelor muzicale psaltice". În continuare, manuscrisul cuprinde: Vecernia (fol. 27^{r}—94^{r}); Utrenia (fol. 94^{r}—255^{r}); Stihiri calofonice (fol. 255^{r}—257^{v}); *Polihronii* pentru *Patriarhul Alexandriei, Antiohiei, Ierusalimului*, pentru *Țarul Rusiei Petru cel Mare* etc. (fol. 257^{v}—267^{r}); Liturghia lui Ioan Gură de aur, Vasile cel Mare și Grigorie Dialogul (fol. 270^{v}—281^{v}), Heruvice (fol. 281^{v}—351^{1}) și Chinonice (fol. 351^{v}—450^{v}).

Autorii cîntărilor din acest voluminos manuscris sînt în număr considerabil. Dintre aceștia vom menționa (la subsol) doar folio-cîntărilor scrise de autorul Engomionului de care ne ocupăm și anume Kir Petru Berechet melodul [37].

Ms. gr. nr. 1414 (Bibl. Acad. R. S. România) este scris în anul 1794 de către Ioasaf Ierodiaconul, cum reiese din însemnarea făcută pe ultima filă (209^{r}) a manuscrisului.

„Ἐγράφη δία χειρός ἐμοῦ τοῦ ταπεινοῦ Ἰωάσαφ ἱεροδιακόνου, ἐκ τῶν Ἀγράφων, ἐκ Κόμης Φούρνα 1794"

„S-a scris de mîna mea a umilului Ioasaf Ierodiaconul din Agrafa din comuna Furna 1794".

Manuscrisul format 24×17 cm., conținînd 218 file (dintre care 3 fol. la început și 6 la sfîrșit goale) este o Psaltichie legată în lemn și piele cu ornamentații geometrico-florale presate și cu închizători, cu notație cucuzeliană și text în limba greacă medievală, scrisă cu cerneală neagră și roșie, cu ornamentații pe filele: 1^{r}, 55^{v}, 70^{r}, 78^{r}, 91^{v}, 114^{r}, 108^{r} și cu inițiale frumos ornate.

---

[36] Capadochia = ținut în Asia Mică, între munții Taurul și Eufrat.

[37] Μπερεκέτης τοῦ μελοδοῦ (fol. 336^{v}; 380; 389^{v}; 390; Κῦρ Πετροὺ τοῦ μελωδοῦ (fol. 426). Κῦρ Πετροῦ τοῦ μελωδοῦ καὶ νεοῦ Γλυκηής (fol. 433^{v} Κῦρ Μπερεκέτη τοῦ νεοῦ]Γλυκής (fol. 113; 362; 408), τοῦ αὐτοῦ (Μπερεκέτη) κῦρ Πέτρου τοῦ Γλυκυτάτου (fol. 321), κῦρ Μπερεκέτη τοῦ νεοῦ Γλυκής (fol. 346; 374^{v}), Κῦρ Μπερεκέτη, (fol. 76^{v}; 148; 159; 175; 178; 180^{v}; 185; 186^{r}; 188^{v}; 192^{v}; 195^{v}; 201; 202; 203^{v}; 204^{v}; 205^{v}; 207^{v}; 218; 222^{v}; 225^{v}; 228; 234; 237^{v}—243; 246^{v}; 255^{v}; 264^{v}; 288^{v}—290^{v}; 296; 303; 310; 320; 327^{v}; 332^{v}—333^{v}; 342^{v}; 384; 358^{r}—359; 380; 335; 396^{r}—^{v}; 397^{v}; 399; 403; 406; 410; 412; 416^{v}; 417; 418^{v}; 420; 423^{v}; 425; 427^{v}; 430^{v}; 434; 438; 440; 444^{v}).

Pe fol. 1[r] găsim scris :

„Ἀρχή σύν Θεῷ ἁγίῳ τῶν απάντων ποιημά τῶν, τοῦ μουσικωτάτου κυριοῦ κύρ Πέτρου τοῖς Κωνσταντίνου πολίτου οἵτις τουρκιστί ὀνὸμαζε ταί Μπερεκέτης."

„Începutul cu Dumnezeu cel Sfînt a tuturor cîntărilor maestrului *Kiriu Kir Petru din Constantinopol*, care turcește se numește *Bereketi*.

Manuscrisul conține cîntări la : Utrenie (fol. 1[r]—54[r]) ; Theotocare (fol. 54[r]—55[v]) ; Heruvice (fol. 55[v]—70[r]) și Chinonice (fol. 70[r]—91[r]) ; Mathime theotocare (fol. 91[v]—144[r]) ; cîntări la diferite sărbători din timpul anului, începînd cu 1 septembrie — începutul indictului (fol. 114[r]—144[v]) ; cîntările Acatistului, chinonice (fol. 144[v]—170[r]) ; *Engomion pentru împăratul Petru cel Mare* și cratime (fol. 107[v]—180[r]) ; irmoase calofonice (fol. 180[r]—209[r]) [38].

Cele două manuscrise de la Biblioteca Centrală Universitară din Iași sînt scrise în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. În manuscrisul gr. nr. III-87, Engomionul se află între fol. 52[r]—54[r], iar în manuscrisul gr. nr. III-89, între fol. 266[v]—269[r].

Recapitulînd, am văzut că primul manuscris (879) este scris în primul pătrar al secolului al XVIII-lea, iar cel de-al doilea (1414) a fost terminat de scris la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, în anul 1794, fapt ce demonstrează că imnele de laudă pentru Petru cel Mare au fost cîntate pe teritoriul României mai întîi în timpul vieții sale și apoi au circulat în manuscrise timp îndelungat.

În ms. gr. nr. 879, fol. 264[v] Engomionul poartă titlul :

„Στίχοι εἰς τόν Μέγαν Θεόστεπτον Γαληνότατον Βασιλε-(αν) Μοσχοβίας καί αὐτοκράτωρα δεσπότην Κ... Πετρου Ἀλεξιοβίξην ποιηθέντες παρά τοῦ ἐν ἱερεῦσι κυρίῳ Κράλλη καί σακελίου τῆς Μεγάλης ἐκκλησίας τό δέ μέλος παρά κυρίῳ Μπερεκέτη ἦχος ά Διάφωνος?".

„Stihuri de laudă (rugăciune sau imn) pentru marele și de Dumnezeu încununatul și prea luminatul împărat al Moscovei, stăpîn (autocrator) Petru Alexeevici, alcătuite (textul) de către cel întru preoți Kir Kralli Sachelarie [39] al Marii Biserici, iar melodia de către Kir Bereketi eh I[iu]".

---

[38] Autorii cîntării acestui manuscris sînt : Κῦρ Ἀρσένιος (fol. 19), Κῦρ Ἀθανάσιος Πατριάρχος (fol. 204), κῦρ βαλάσιος (fol. 191; 195; 196; 199; 202[r—v]; 203[r]), κῦρ Δαμιάνος ἱερομονάχος (fol. 196[r—v]), Κῦρ Δημήτριος δομεστικός (fol. 197), Κῦρ Γερμανός Νέων Πατρῶν (fol. 191; 198[v]; 202[r—v]), Κῦρ Γουταθέταλλος (fol. 204[v]), Κῦρ χρισάνθος ἱεροδηάκονος Κυπριῶτος (fol. 204[v]), Κῦρ Κράλλη ἱερεύς (fol. 26), Μελέτιος Ἱερομονάχος (fol. 198; 204), Κῦρ Μελέτιος ἱερομονάχος Σιναΐτος (fol. 197[r]), Κῦρ Παναγιοτῆς χαλατξόγλος ψαλτῆς fol. 199), Κῦρ Πέτρος Μπερμκέτης (fol. 1—180; 205).

[39] Sachelariul — O sachelarios (ὁ σακελλάριος) diminutiv din „Sacra", sachella (σακέλλα) latinește sacelanus, capelan, preot, era veghetorul celor sacre, adică al mănăstirilor de monahita andrichia monastiria (τά ἀνδρίκια μοναστήρια)

Scanned with OKEN Scanner

În ms. gr. nr. 1414, fol. 170^{v}, titlul este mai scurt și anume:

„Ἐγγκώμιον εἰς τόν εὐσεβέστατον Βασιλέα τῆς Μοσχοβίας οἱ μέν λόγοι ποίημα κύρ Κράλλη ἱερέως τό δέ μέλος τοῦ αὐτοῦ ἦχος ἁ διάφωνος".

„Engomion (cîntare de laudă) către preabinecredinciosul împărat al Moscovei, cuvintele fiind făcute de Kir Kralli preotul, iar melodia a aceluiași“ [40].

În ms. gr. nr. III-87, fol. 52^{r}, Engomionul poartă titlul:

„Ἐγγκώμιον εἰς τὸν βασιλέα Μοσχοβίας οἱ μέν λόγοι τοῦ παπά Κράλη τό δέ μέλος ταὐ αὐτοῦ“

„Imn de laudă către împăratul Moscovei, cuvintele fiind făcute de preotul Kralli, iar melodia a aceluiași“, — iar în ms. gr. nr. III-89, fol. 266^{v} Engomionul poartă titlul:

„Ἐγγκώμιον (εἰς τόν) ἄναΚτα Καὶ θεοφρούρι (τόν) μέγα(ν) βασιλέαν Μοσχοβίας Καὶ μεγάλης Ρωσσίας“.

„Imn de laudă către suveranul și de Dumnezeu păzitul marele împărat al Moscovei și al Marei Rusii“.

Textul Engomionului din cele două manuscrise, care nu diferă (decît foarte puțin ca ortografie), l-am copiat sub textul muzical întocmai. Pe cel pe care-l dăm însă separat aici l-am corectat, el sunînd astfel:

„Δεύτε χριστοφόροι λαοί βοήσωμεν συμφώνως ὕψιστε πάτερ ἄναρχε βασιλεῦ παντοκράτωρ μονογενές ἄπαυγάσμα υἱε Θεοῦ, καί λόγε ζωοποιέ παράκλητε πνεῦμα τη ἀληθείας τριάς(ᾗ) ἀδιαί ρέτος ἡ μία θεαρχία σκέπε καί φροῦρει φύλαττε δυσχεριῶν τῶν τοῦ βίου βασιλεί τε θεοφρόνι ἄνακτη Μοσχοβίας μέγιστον ἀυτοκράτορα πάση τε τῆς Ρωσίας Πέτρον — τόν Πέτρον — τόν ἀ εἰσέβαστον πάντων ὑπερβορήων κήρυκα ὑσεβείας τε Γόνου τοῦ Γόνον τοῦ Ἀλεξίου νικητήν τροπαίου τυχόν τε δόξαν τῶν βασιλέων δώρησαι νίκην κατ' ἐχθρῶν διαπαντός τοῦ βίου καί βασιλείας γραβνῶν ἀξίωσον τυχεῖν ταῖς πρεσβήαις τῆς παναγίας σου τὲ καί πάντων τῶν ἁγίων''.

„Veniți popoare purtătoare de Hristos să strigăm cu un glas: Părinte prea înalte, împărate fără de început Atotțiitorule, unul născut care strălucești, Fiu al lui Dumnezeu și cuvinte, Duhule de viață făcător și mîngîietor al adevărului, Treime nedespărțită, o singură stăpînire Dumnezeiască, acopere și apără, păzește de nenorocirile vieții pe împăratul de Dumnezeu cugetător regele Moscovei pe prea marele împărat (autocrator) al întregii Rusii, Petru, Petru, pe cel de-a-pururea cinstit al tuturor celor de la miază-noapte, propovăduitorul dreptei credințe și fiul, fiul lui Alexe, biruitor al biruinței fiind, slava împăraților, dăru-

[40] În text scris: τοῦ ἀυτοῦ (a aceluiași) adică (n.n.) a lui Petru Bereketi, mai înaintea acestui *Engomion* fiind alte cîntări alcătuite de Kir Bereketi de la fol. 1—180.

ieşte-i biruinţă împotriva duşmanilor pentru totdeauna viaţă şi împărăţia cerurilor învredniceşte să ajungă, cu rugăciunile Prea Sfintei Tale şi ale tuturor sfinţilor".

Greşelile de ortografie, ca şi faptul că manuscrisul nr. 879 conţine polihroniu pentru domnul Ungro-Vlahiei, Nicolae Mavrocordat, ne-ar putea duce la concluzia că aceste manuscrise (afară de ms. 1414) au fost copiate în Ţara Românească şi poate chiar de către români, care nu ştiau perfect greceşte.

Pentru susţinerea acestei presupuneri, semnalăm cîteva greşeli de ortografie şi chiar de conţinut ale celor patru manuscrise din textul Engomionului pentru Petru cel Mare. În primul rînd, textul tuturor manuscriselor este lipsit complet de accente; litera (γ) gama este grafiată mereu Γ chiar şi pentru nume comune: καὶ este scris aproape mereu Κε; se scrie:

Μοςχοβιας (ms. III-89), în loc de Μοσχοβίας; συμφονος (ms. III-88) sau συμφονος (ms. 1414), în loc de συμφώνως, θε8 (ms. 87 şi 1414), în loc de θεοῦ; ζοωποιε (ms. 879), în loc de ζωοποιέ; αληθηας (ms. III-89), sau αλυθηας (ms. 1414), în loc de ἀληθείας; δυσχερων (mss. III-87, III-89 şi 1414), în loc de δυσχεριῶν; τ8 δι8 (mss. 879 şi 1414), sau τ8 διου (mss. III-89 şi III-89), în loc de τοῦ δίου; βασιλη (ms. 1414), în loc de βασιλεὶ; μεγιστο (mss. III-87 şi III-89), în loc de μέγιστον; ησεβαστον (ms. 1414), în loc de εἰσέβαστον; αλεξι8 (mss. 879 şi 1414), în loc de Ἀλεξίου; νηκητην (ms. 1414), în loc de νικητὴν; τ8χον (ms. III-87), sau τουχον (ms. III-89), în loc de τυχόν; βασιλεον (ms. III-89), în loc de βασιλέων; νικην (ms. III-87), în loc de νίκην; βασιλειαν (ms. III-89), în loc de βασιλείας; τε (mss. III-87 şi III-89), în loc de ταῖς; Πρεσβειαις (mss. III-87 şi 879), în loc de πρεσβήαις.

Transcriind paralel acest Engomion, constatăm că din ms. nr. 879 lipsesc două rînduri (fol. 266r între rîndul 9—10 şi 10—11). Dacă n-ar fi existat şi celelalte 3 manuscrise, copiate, după cum am văzut, mult mai tîrziu, foarte greu s-ar fi putut reconstitui imnul, ajungîndu-se în ms. 879, fără posibilitatea comparaţiei, la un ambitus care depăşea posibilităţile vocale ale celui mai bun tenor.

Încă o observaţie este aceea că manuscrisul 1414, care este scris mult mai tîrziu şi care este complet, are în plus 17 file de tereremuri.

La fol. 172v citim: „Κράτημα έθνικον μετὸ πεστρέφη ἦχος Ι" „Cratimă naţională pestrefi eh I", care este alcătuită numai din tereremuri pînă la fol. 174v; între fol. 174v—175v sînt tereremuri eh. III care se termină cu: „ἐυλόγητε πάντα τά ἐργά κυρίου τόν κυρίον" „binecuvîntaţi toate lucrurile Domnului pe Domnul"; la fol. 175v găsim „ἕτερον ὀνομαζόμε νομισκάλη ἦχος IV" „alta numită miscali eh. IV", ale cărui tereremuri se sfîrşesc la fol. 177v, unde găsim: „ἕτερον μισκάλη ἦχος VIII". „altă miscali eh. VIII", care, ca şi celelalte cratime, conţine numai tereremuri fără nici un alt cuvînt, pînă la fol. 180r, unde se sfîrşesc aceste cîntări de laudă alcătuite în cinstea lui Petru cel Mare.

De aici concluzia că imnul din ms. nr. 1414 nu este scris după ms. 879, ci după un altul mai complet şi poate mai vechi, iar lipsa rîndurilor mai sus-amintite din ms. nr. 879 dovedeşte că şi imnul de aici

Scanned with OKEN Scanner

a fost copiat la rîndul lui după un alt manuscris și mai vechi decît acesta.

Diferență melodică (de intervale) în imnul existent în cele patru manuscrise nu există. Diferențele mici de ritmică — ce nu schimbă cu nimic esența melodiei inițiale — ca și lipsa celor două rînduri din manuscrisul gr. nr. 879 arată, pe de o parte, marea circulație a acestui *Engomion*, atît în Moldova, cît și în Țara Românească și, pe de altă parte, faptul că el n-a fost scris numai în patru manuscrise cîte cunoaștem noi, ci în mai multe manuscrise, care nu ni s-au păstrat sau pe care încă nu le-am descoperit.

Cînd a putut fi introdus acest imn în cele două manuscrise, am văzut. Cînd a putut fi scris și cîntat pentru prima dată în țările române acest *Engomion* în cinstea lui Petru cel Mare, nu știm, presupunem însă că el ar fi putut fi scris și cîntat încă de la sfîrșitul secolului al XVII-lea, poate după cucerirea Cetății Azovului (1696). Mai precis, credem că el a fost cîntat în timpul războiului nordic, mai ales după bătălia de la Poltava, cînd, așa după cum am afirmat mai înainte, victoria s-a serbat în toate bisericile românești, făcîndu-se Te Deum, care — mai mult ca sigur — s-a încheiat cu polihroniu pentru marele țar. Credem, de asemenea, că el a fost cîntat la primirea lui Petru în Moldova, cînd a fost întîmpinat cu mare fast și alai, „afară din Iași" și cînd, după afirmația lui Marie Nizet : „On entendait le son nasillard des cantic, /Eperdûment chantés par de vieux popes grecs" [41] („Se auzea sunetul nazal al cîntărilor tulburător cîntate de către bătrînii călugări greci"). Cu certitudine că „tot clirosul bisericii" care i-a ieșit înainte a cîntat acest *Engomion*.

Dar nu numai la români au fost cîntate aceste aclamții în cinstea lui Petru I, ci credem că ele au circulat, după cum era și normal, la toate popoarele oprimate de jugul otoman.

Astfel, în urma unei călătorii de studii întreprinse la Muntele Athos, în vara anului 1982, am găsit aceste aclamații la mănăstirea sîrbească Hilandar, în cinci manuscrise grecești (sec. XVIII) : nr. 70/853, fol. 151^{r}—159^{v} ; nr. 86/990, fol. 189^{v}—191^{v} ; nr. 104/937, fol. 236^{v}—238^{r} ; nr. 144/817, fol. 199^{r}—200^{v} ; nr. 145/1004, fol. 282^{r}—284^{r}, iar la mănăstirea grecească Xiropotamu, în două manuscrise grecești : nr. 302/2635, fol. 153^{r}—154^{r} și nr. 323/2656, fol 115^{r}—116^{v}, dovadă certă a circulației acestor aclamații la sîrbi și greci.

Ele au fost cu deosebire cîntate de către poporul român pentru faptul că el a avut cele mai intense și directe relații cu Petru cel Mare și pentru că pe teritorul României se pregătea coaliția anti-otomană.

Acestea sînt și motivele pentru care presupunem că au fost aduse în țară — poate la cererea lui Constantin Brîncoveanu — de vreun protopsalt sau prelat grec, de către comisul grec Gheorghe Castriotul sau poate chiar de către patriarhul Hrisant Notara (1707—1732) —

[41] Marie Nizet. *Op. cit.*, p. 3.

mandatarul popoarelor creștine, care a vizitat Rusia [42], Moldova [43] și Țara Românească [44] de foarte multe ori.

Coincidența fericită a descoperirii exsitenței Engomionului închinat lui Petru cel Mare, țarul Rusiei, în preajma împlinirii a unui sfert de mileniu de la moartea marelui organizator și conducător al Rusiei, și 300 de ani de la întronarea sa ca țar, ne luminează și mai mult datele cunoscute pînă acum în legătură cu relațiile de bună vecinătate între cele două popoare, Engomionul mărturisindu-ne și respectul cu totul deosebit care se acorda marelui țar, prezent la noi sau nu, în momente cu totul solemne ale oficierilor eclesiastice. Acesta sublinia importanța țarului pentru multe popoare ortodoxe și în același timp răspîndea vestea gloriilor lui Petru cel Mare.

Împlinindu-se de curînd (1975) 250 de ani de la moartea gloriosului împărat Petru cel Mare și 300 de ani de la întronarea sa (1982) ca țar al Rusiei (a se vedea nota 1), ne-am oprit mai mult asupra legăturilor lui cu țările române, pentru a putea demonstra de ce anume a fost cîntat acest imn de către români și de către alte neamuri.

Simbol al unei statornice prietenii, numele lui Petru cel Mare nu este înscris numai în pomelnicele mănăstirilor Golia și Cașin, ci și în acest *Engomion*.

---

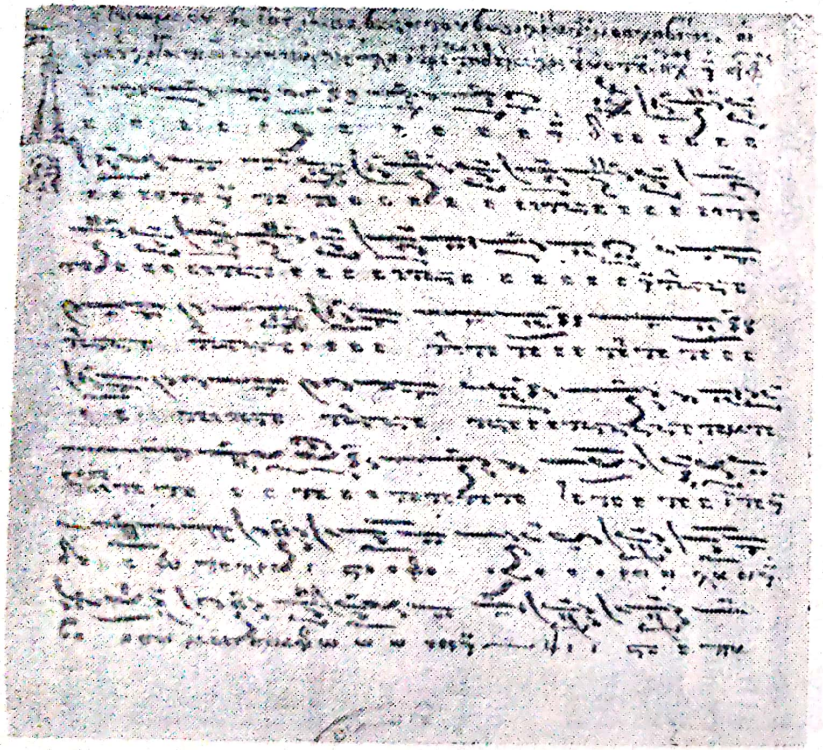
[42] Ca diacon, Notara vizitează Rusia (cf. N. N. Petrașcu și Gh. G. Bezviconi. *Relațiile Ruso-Române*, București, 1945, p. 39), apoi ca arhimandrit poartă corespondență cu spătarul Nicolae Milescu (cf. N. Iorga. *Bizbance après Byzance*, București, 1935, p. 186) ; în 1701 duce la Moscova scrisorile lui Brîncoveanu și a fraților Cantacuzini, prin care aceștia cereau „Ucas de Protecție" (cf. Gh. C., *Legături între Petru cel Mare și Brîncoveanu*. În : *Studii*, revista de istorie și filosofie, III, anul 3, iulie-septembrie 1950, p. 173), iar în 1702, merge la Moscova, cu sarcina de a organiza tipografia grecească de aici și cu misiuni secrete pentru țar, din partea lui C. Brîncoveanu (cf. Acad. Prof. Petre Constantinescu-Iași. *Din relațiile culturale...*, p. 168).

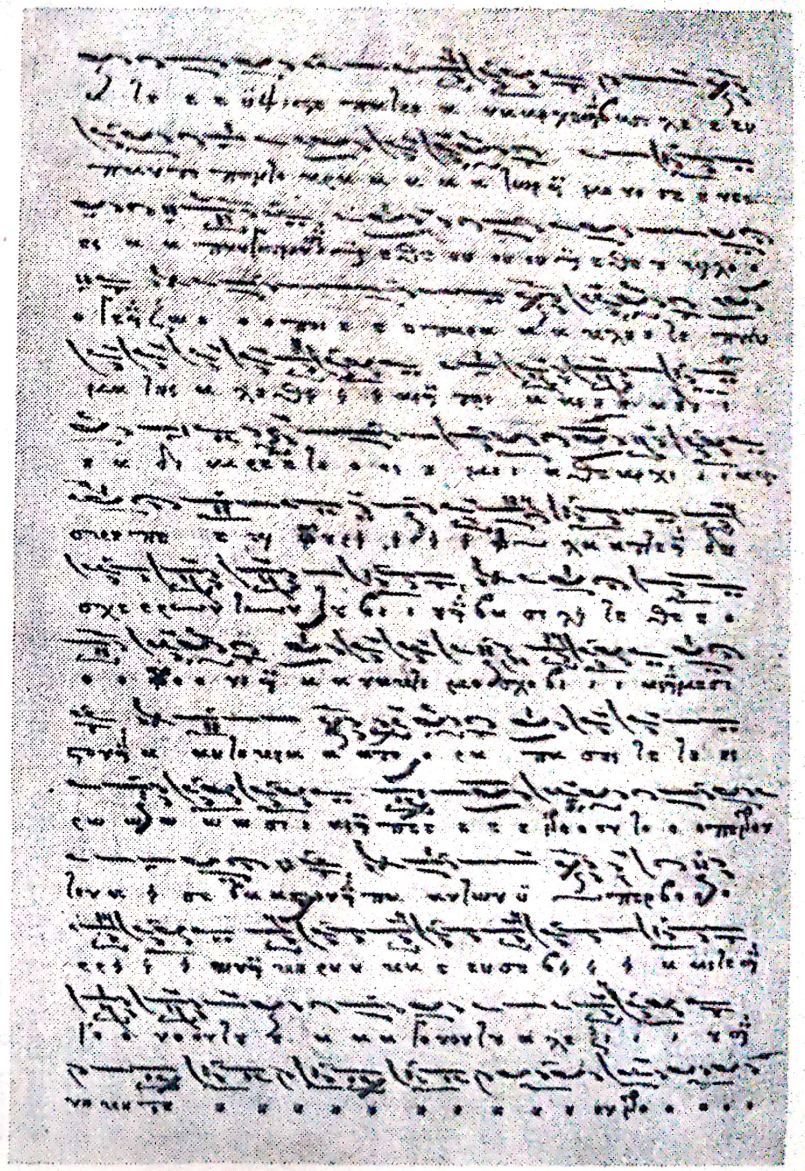
[43] În 1693, Hrisant Notara vizitează Moldova, iar între anii 1707—1708, ieromonahul Ipolit Vișenski spune că la Iași s-a oprit la mănăstirea Sf. Sava... unde a găsit pe prea sfințitul Hrisant al Ierusalimului, căruia i-a dat cărțile trimise de către prea sfințitul arhiepiscop al Cernigovului (cf. Gh. G. Bezviconi. *Călători ruși în Moldova și Muntenia*, București, 1947, p. 67 și 77).

[44] La București, Hrisant vine imediat după alegerea sa ca patriarh al Ierusalimului (mai 1707), „primit împărătește la Dunăre cu carâtă domnească" (în iunie, 1707), sfințește la 29 iunie Biserica Sf. Gheorghe cel Nou — închinată locurilor sfinte (cf. N. Iorga, *Viața și domnia lui Barbu Știrbei II*, Extras din An. Ac. Rom., pe anul 1905, p. 109—120) ; era la București încă la sfîrșitul anului și lua parte la înmormîntarea mitropolitului Teodosie (27 ianuarie 1708) și la așezarea în scaunul arhipăstoresc al Ivireanului Antim (cf. N. Iorga. *Istoria Bisericii Românești și a vieții religioase a românilor*, ed. a II-a, vol. II, București, 1932, p. 49), iar în 1715 tipărește la București, în limba greacă, lucrarea unchiului său, patriarhul Dositei, *Istoria patriarhilor Ierusalimului* (cf. N. Iorga, *Istoria Bisericii...*, p. 50).

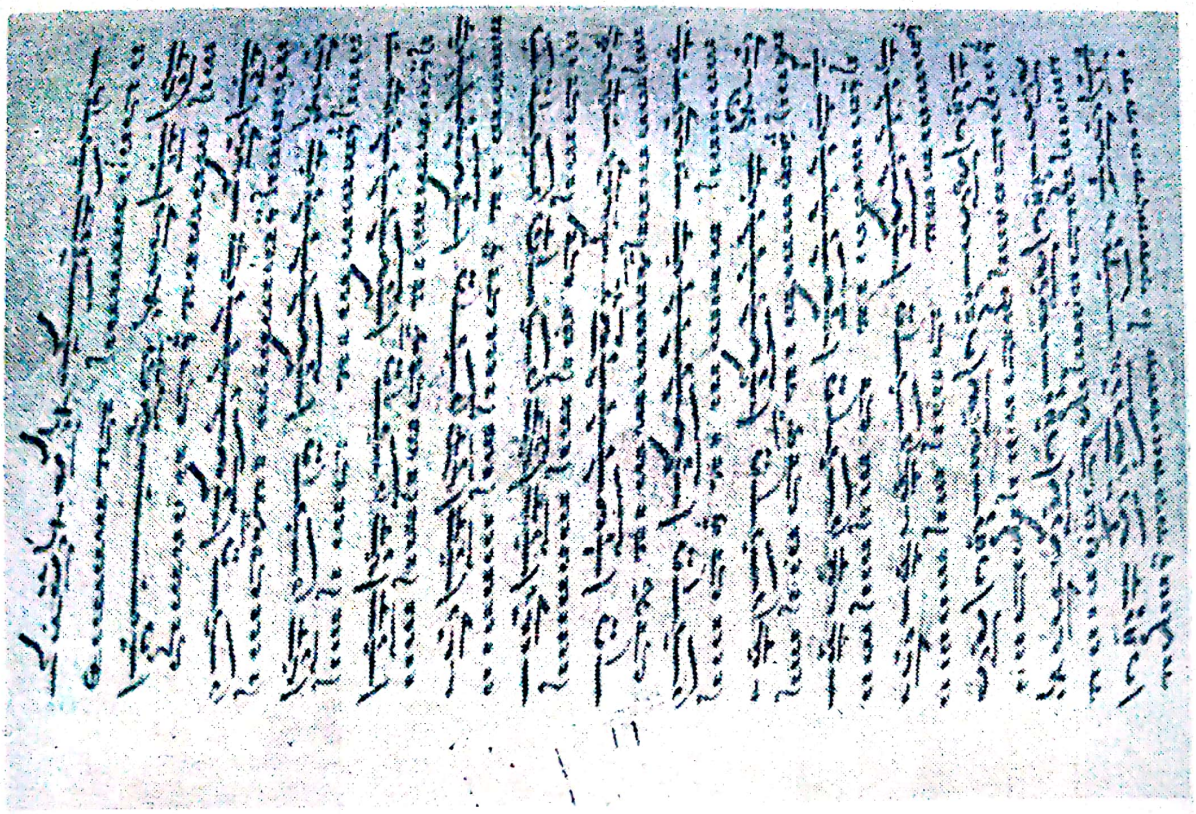
Scanned with OKEN Scanner

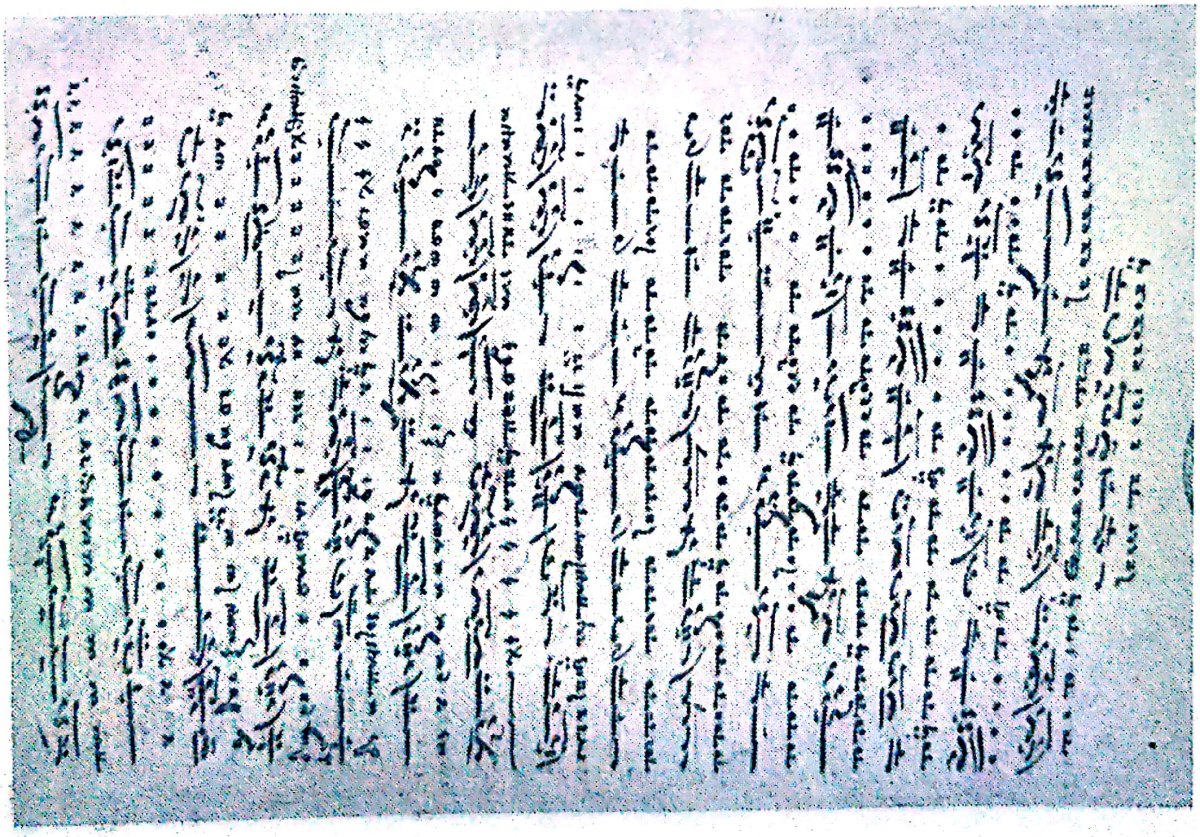
Ms. gr. nr. 1414, fol. 170—172v.



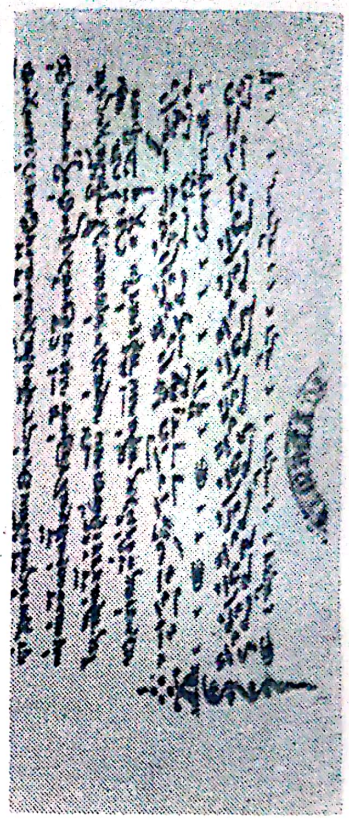


Scanned with OKEN Scanner

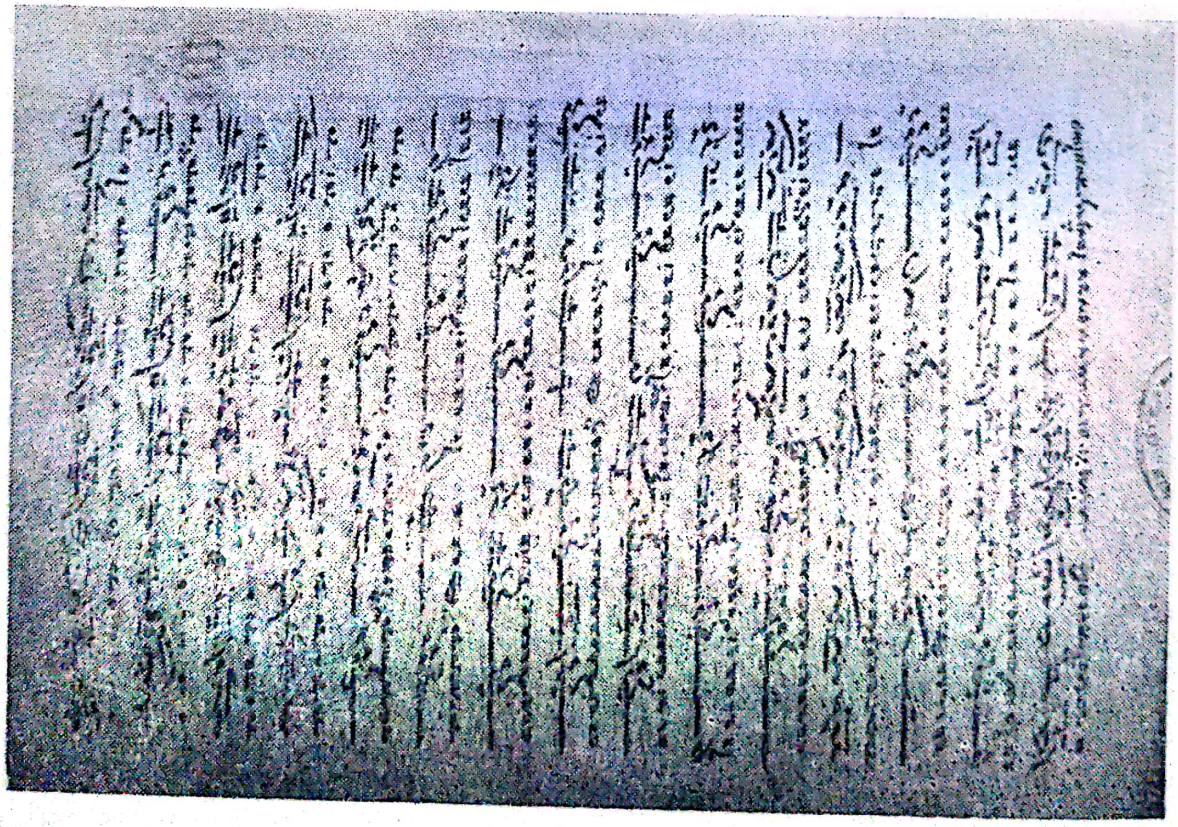


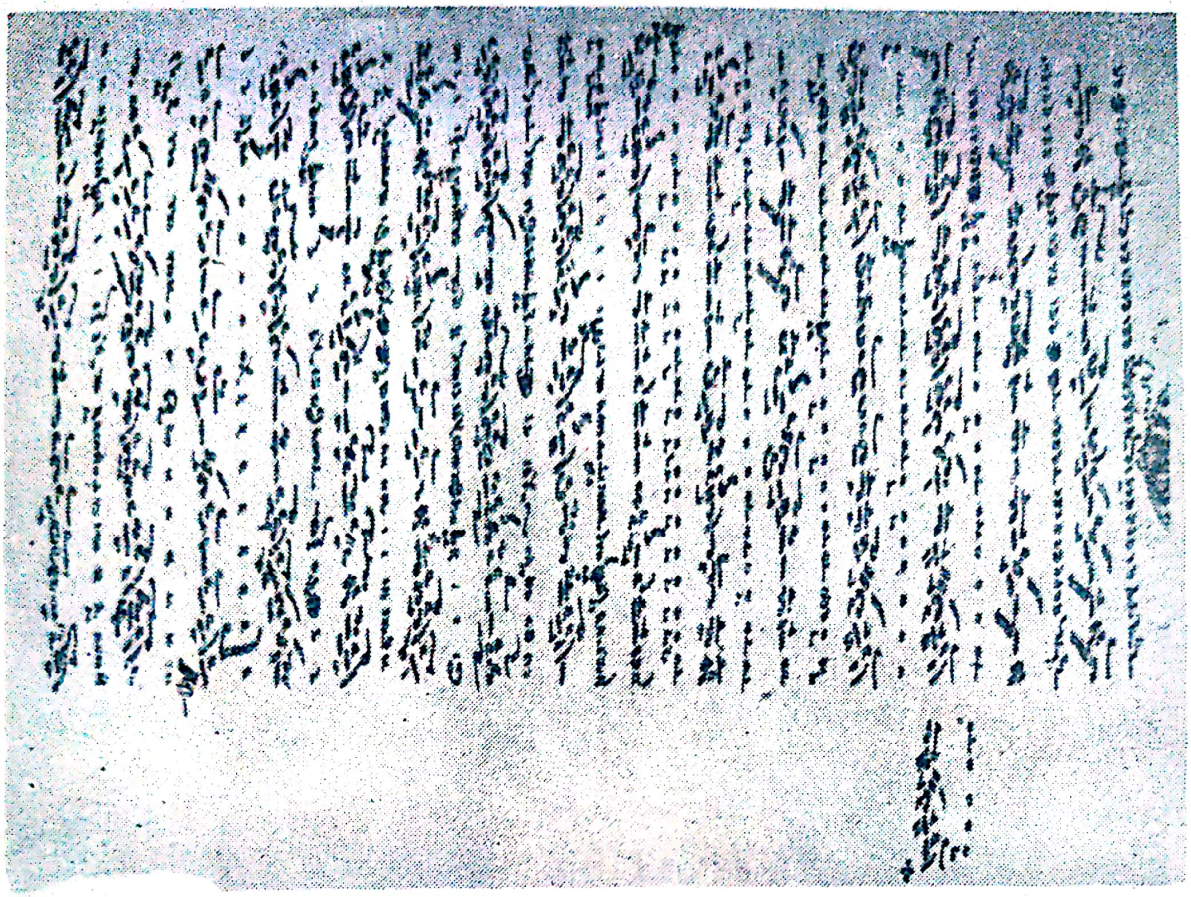


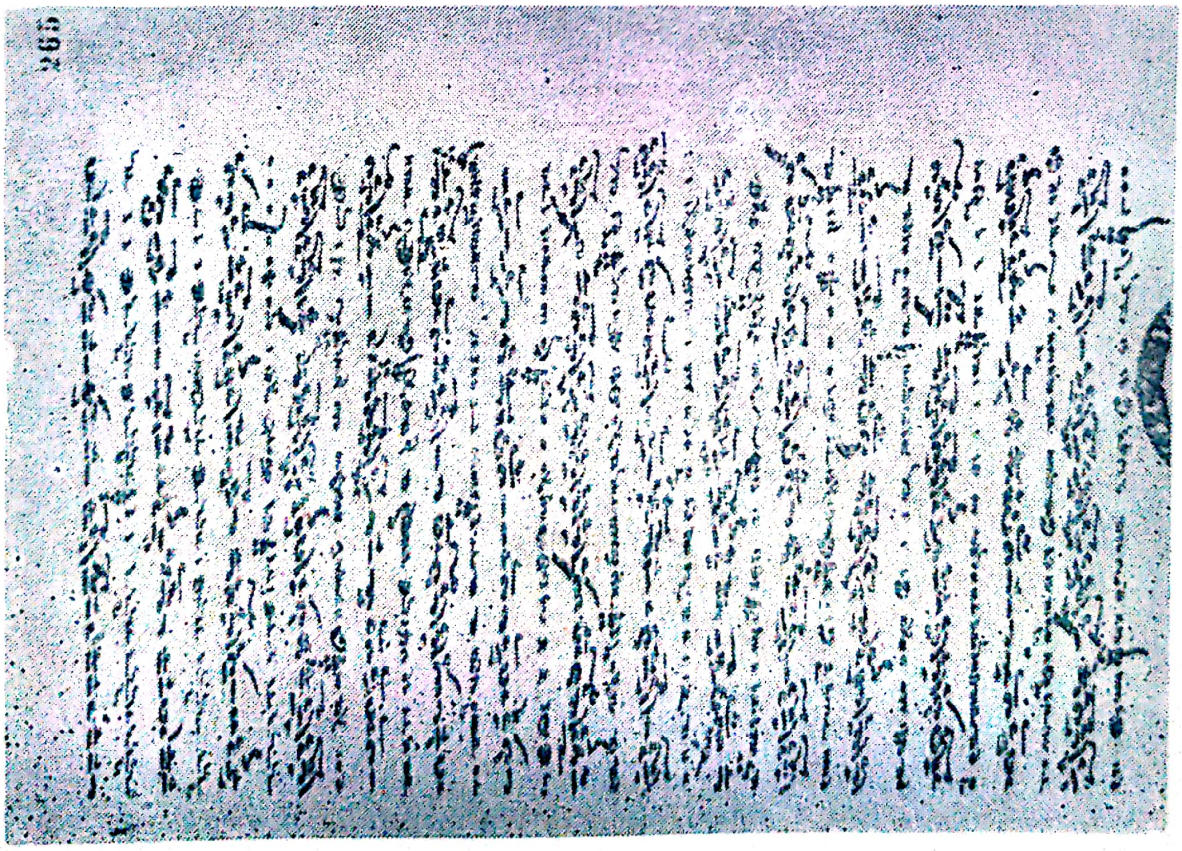
Scanned with OKEN Scanner



Ms. gr. nr. 879, fol. 264v—266v.



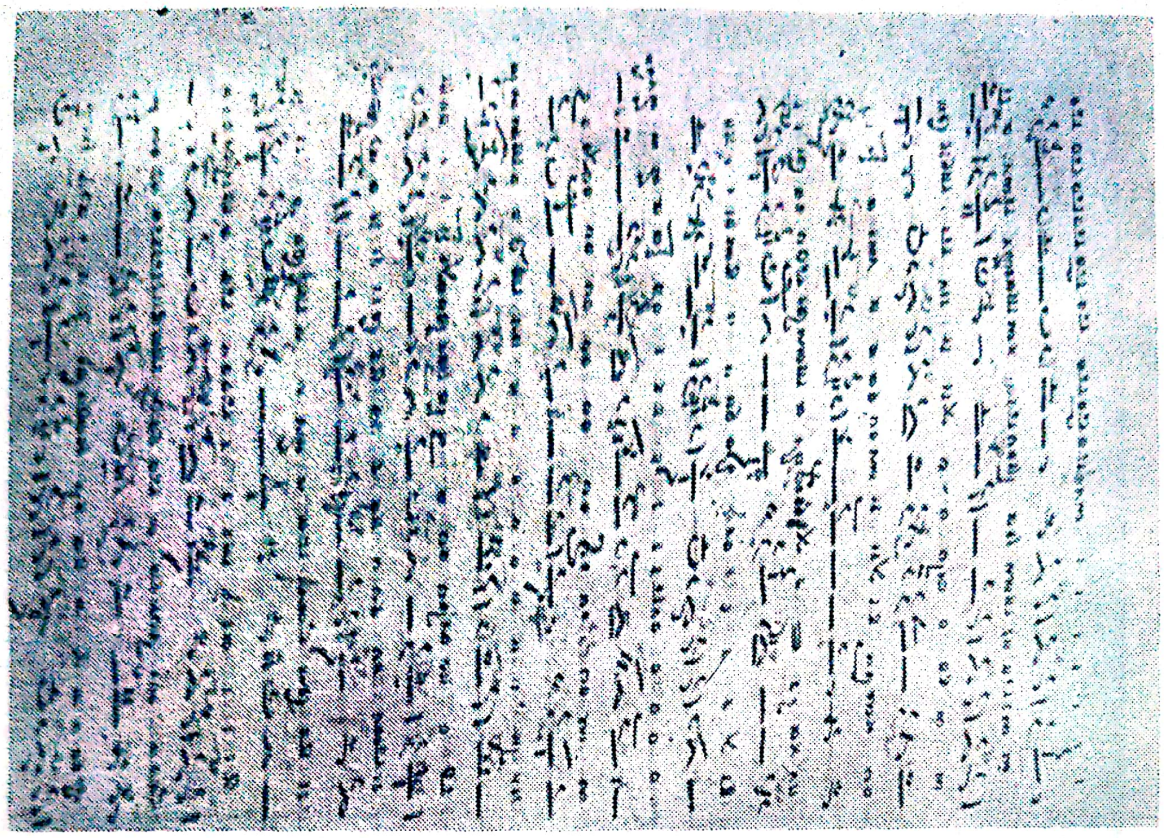


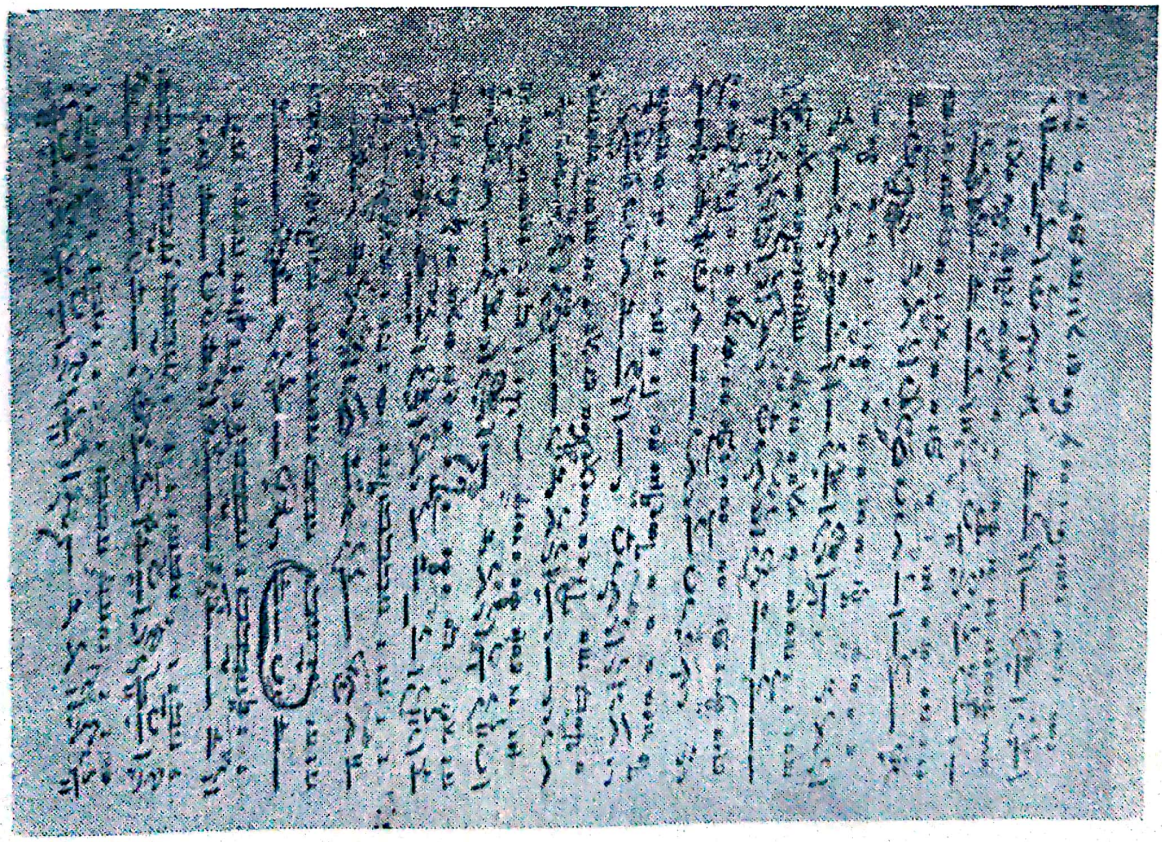


Scanned with OKEN Scanner

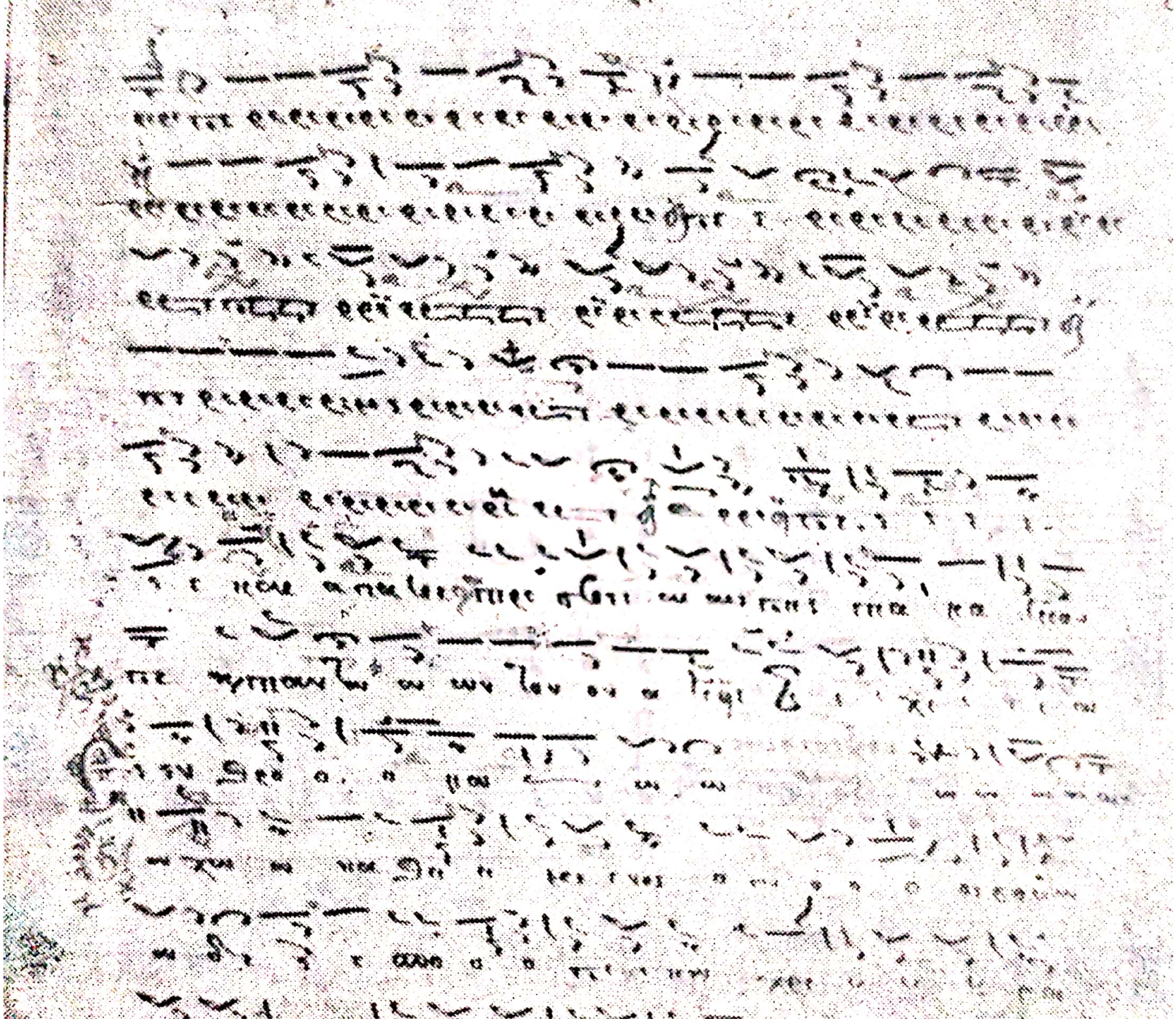
Ms. gr. III, 89, fol. 226v—269r.

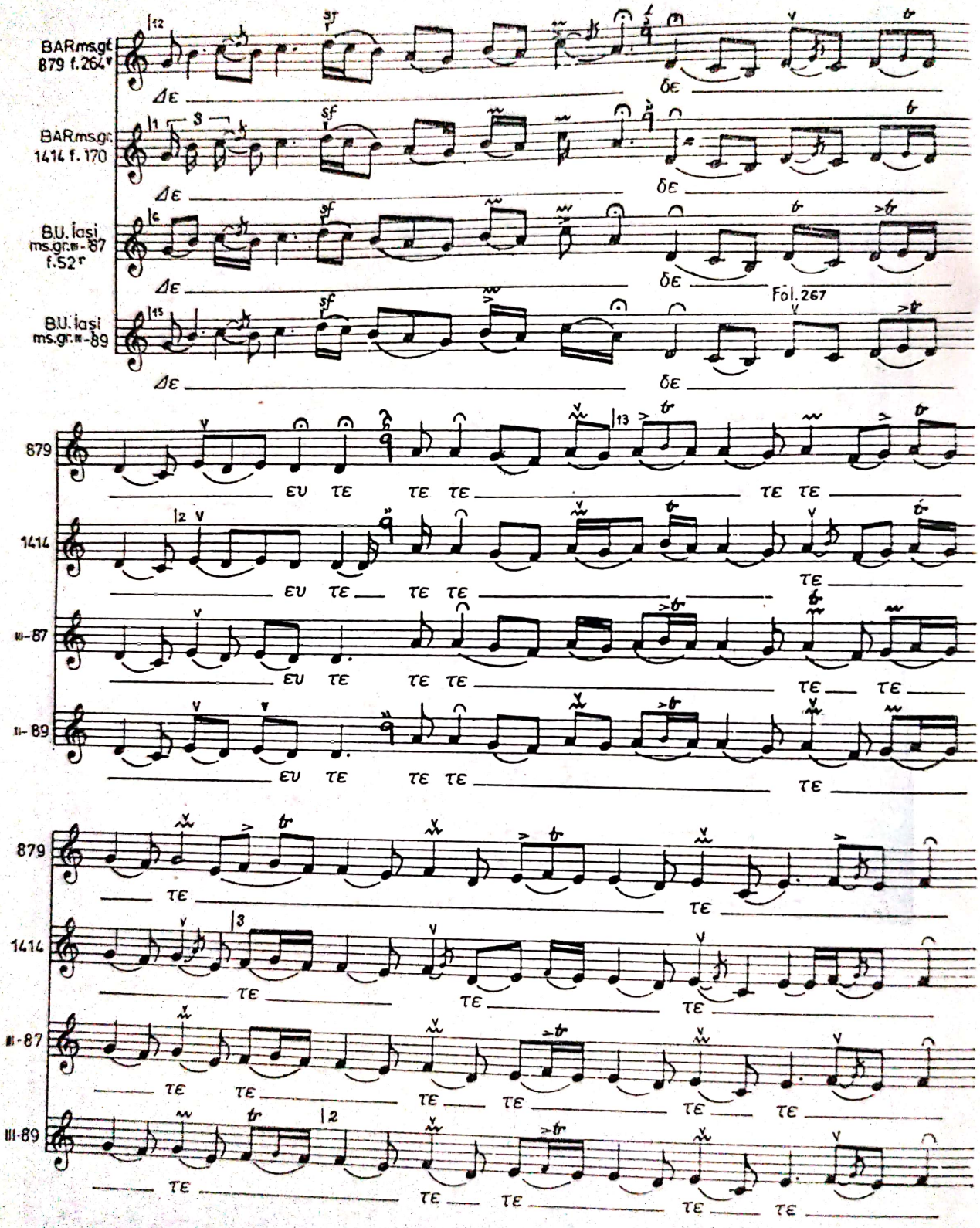
Scanned with OKEN Scanner

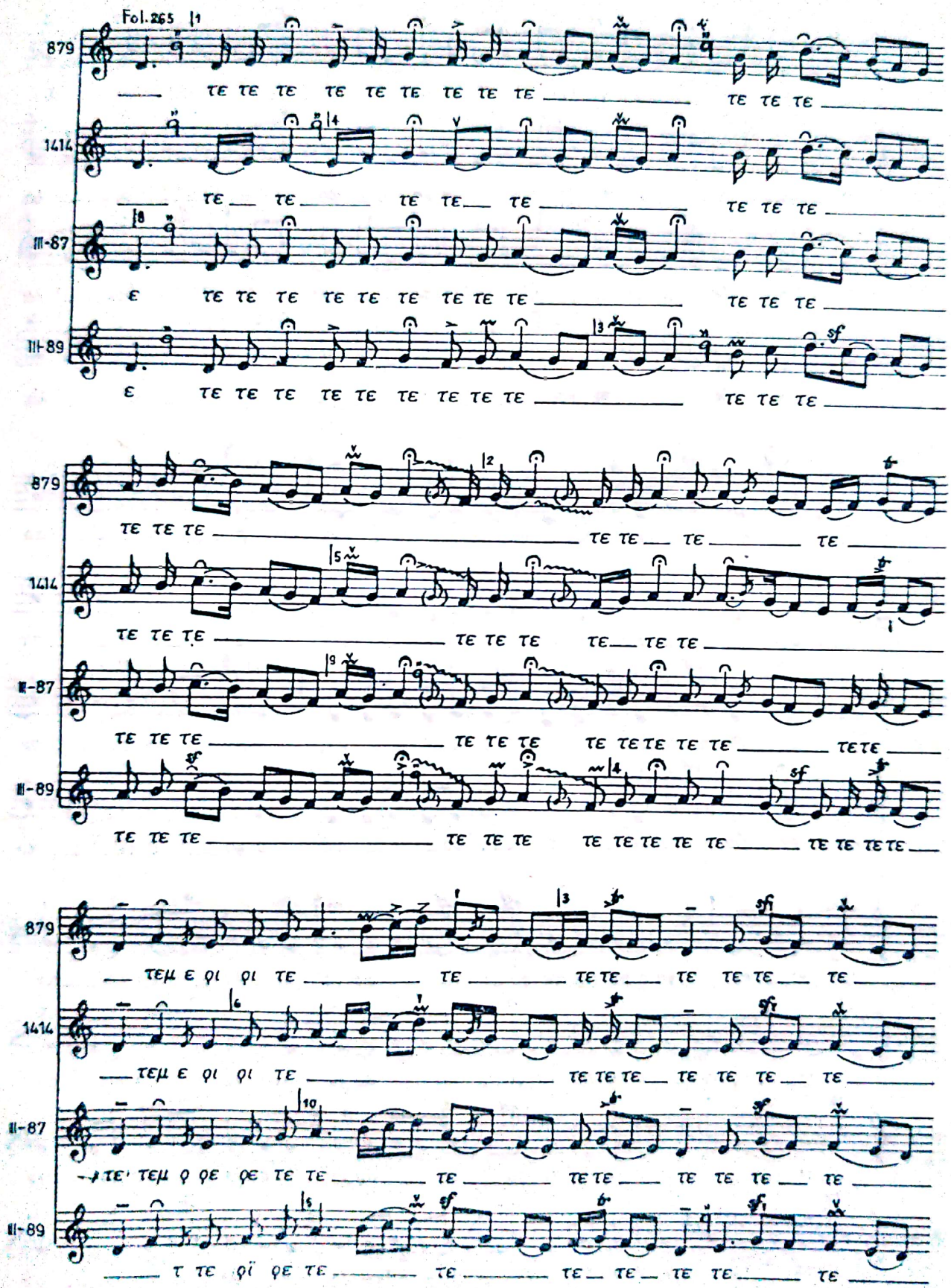


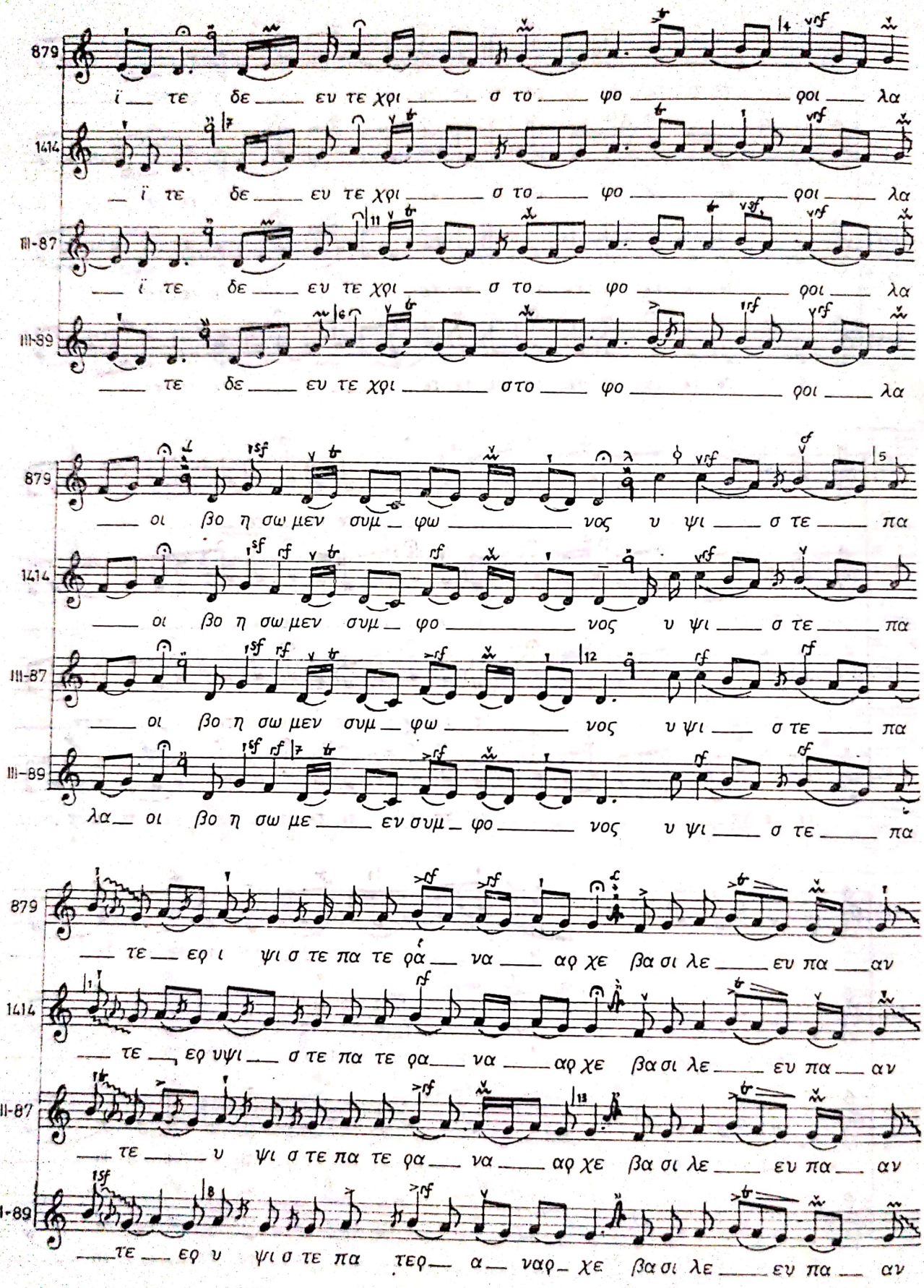


Scanned with OKEN Scanner

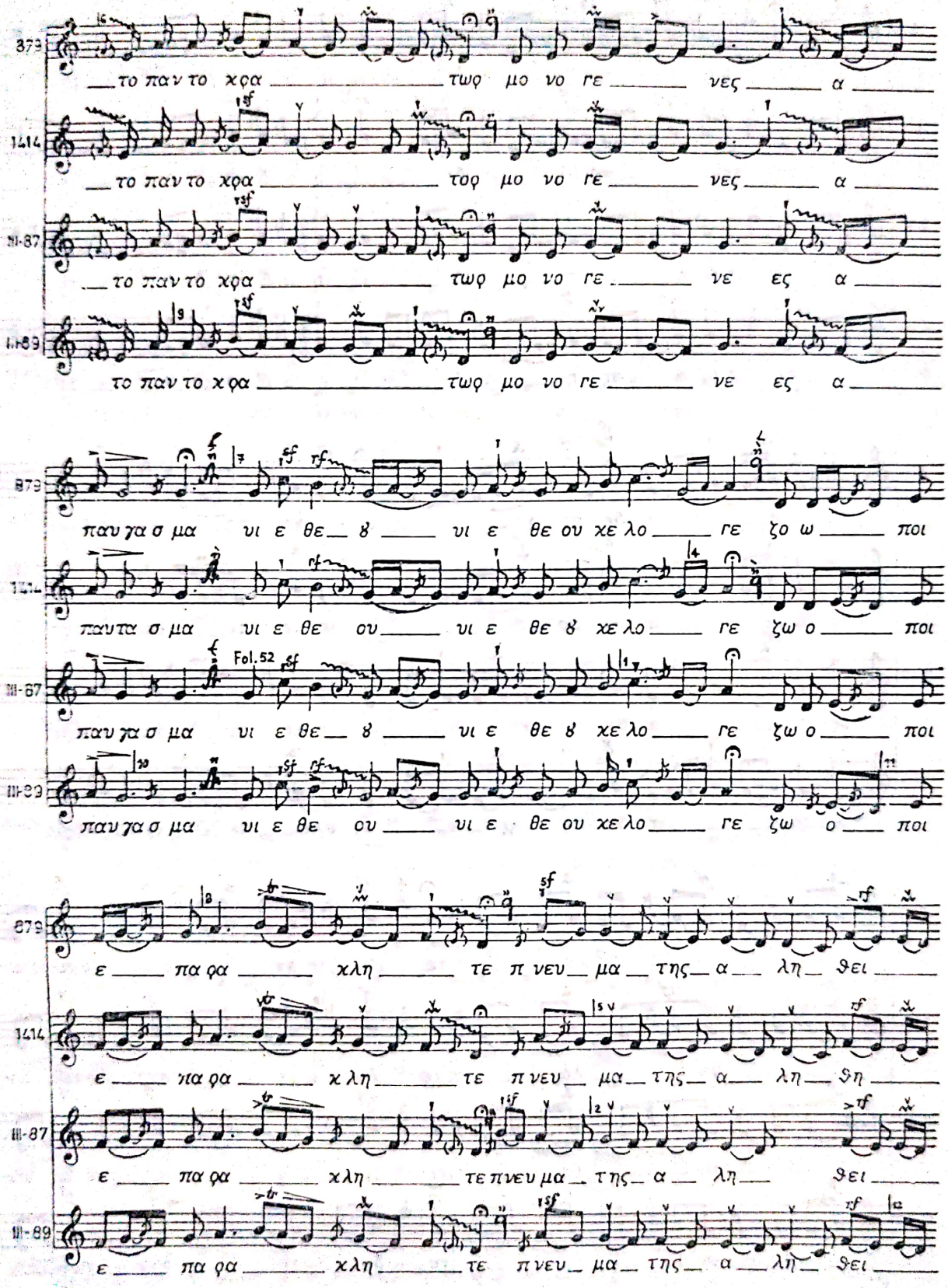



BARms.gr. 879 f. 264v
BARms.gr. 1414 f. 170
BU. Iași ms.gr.III-87 f. 52r
BU. Iași ms.gr.III-89
Fol. 267
879
1414
III-87
III-89

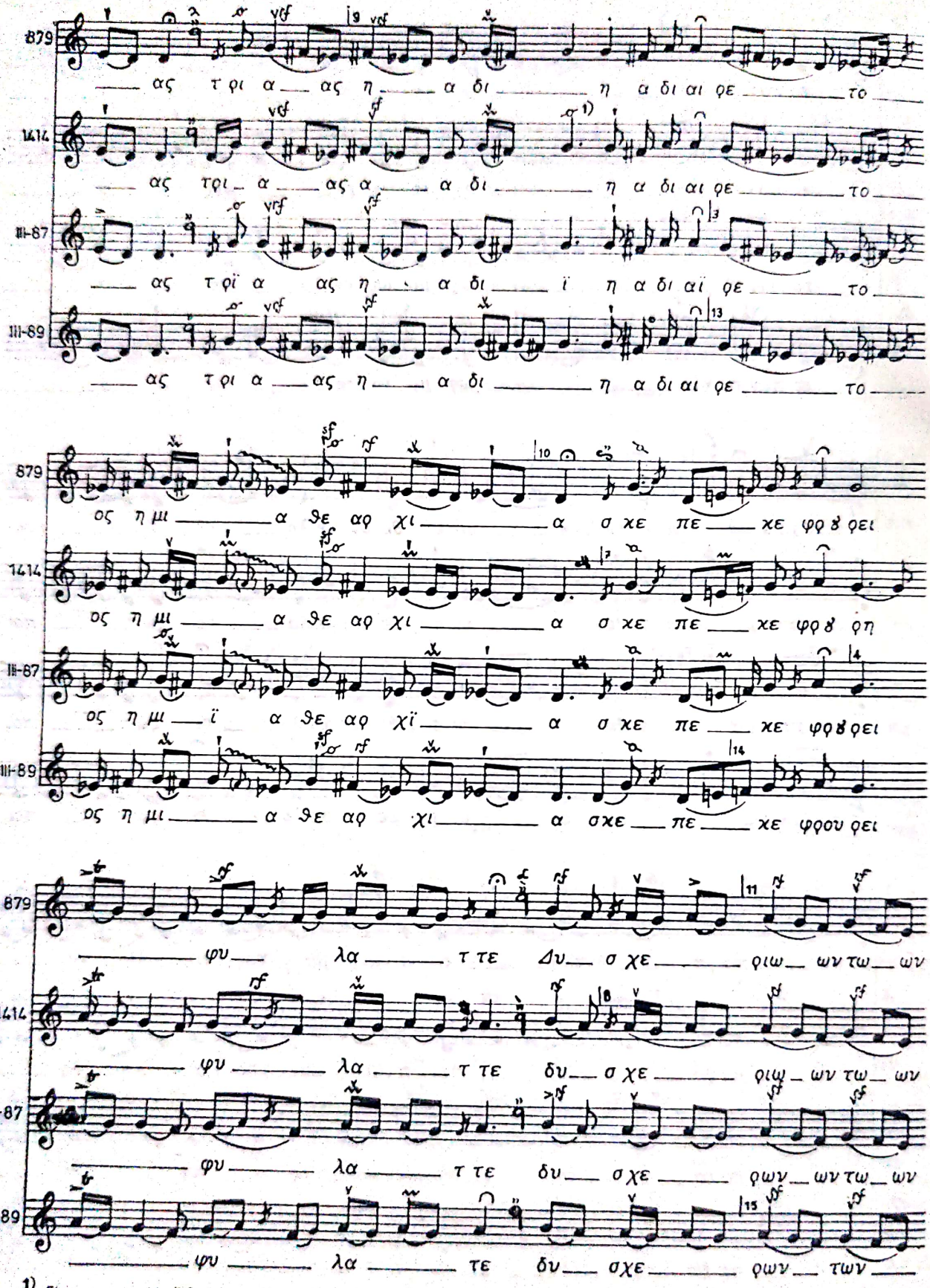

Fol.265
879
1414
III-87
III-89
τε τε τε τε τε τε τε τε τε
τε τε τε
τε τε τε τε τε τε τε τε τε
τε τε τε
τε τε τε τε τε τε τε τε τε
τε τε τε



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



1) Ftorava nenano indică aici cromatism anticipat

879 τȣ̀ βι ___ ȣ̀ βα σι λει τε θε ___ οφ ρο ___ νι α ___ να ___

1414 τȣ̀ βι ___ ȣ̀ βα σι λη τε θε ___ ο ___ φρο ___ νι α ___ να ___

III-87 του βι ___ ου βα σι λει τε θε ___ ο ___ φρο ___ νι α ___ να ___

Fol. 267v

III-89 του βι ___ ου βα σι λει τε θε ___ ο ___ φρο ___ νι α ___ να ___

879 χτι ___ Μο ___ σχο βι ___ ας με γισ τον α ___ αυ το χρα ___ το

1414 χτι Μο ___ σχο βι ___ ας με γισ τον α ___ αυ το χρα ___ το

III-87 χτϊ ___ Μο ___ σχο βι ___ ας με γισ τον α ___ αυ το χρα ___

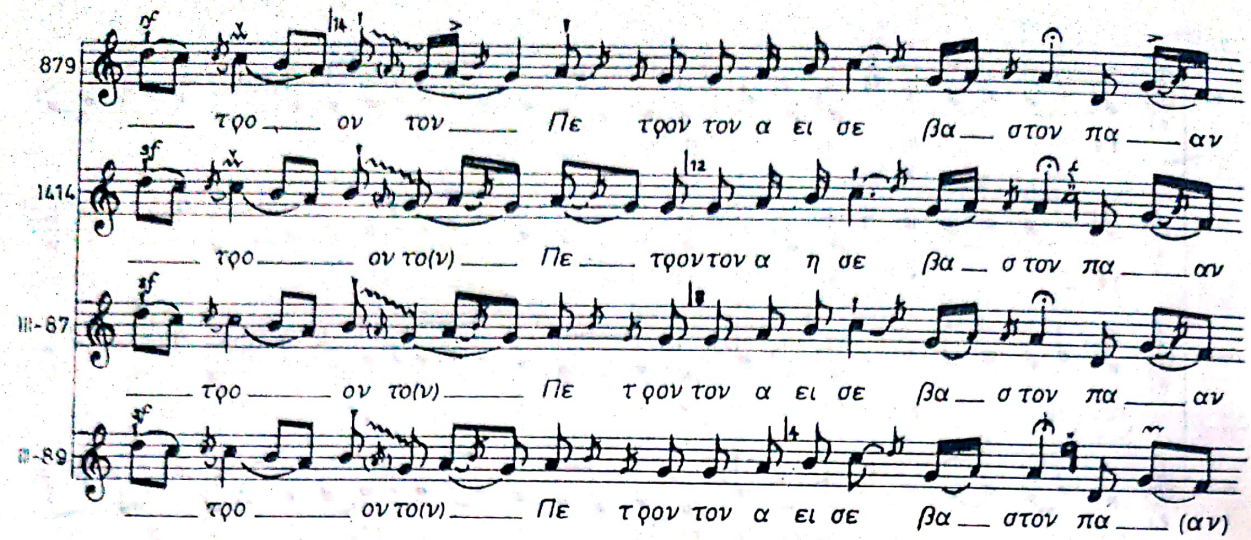
III-89 χτι ___ Μοσ ___ χό ___ βι ___ ας με γισ τον α ___ σα το χρα ___

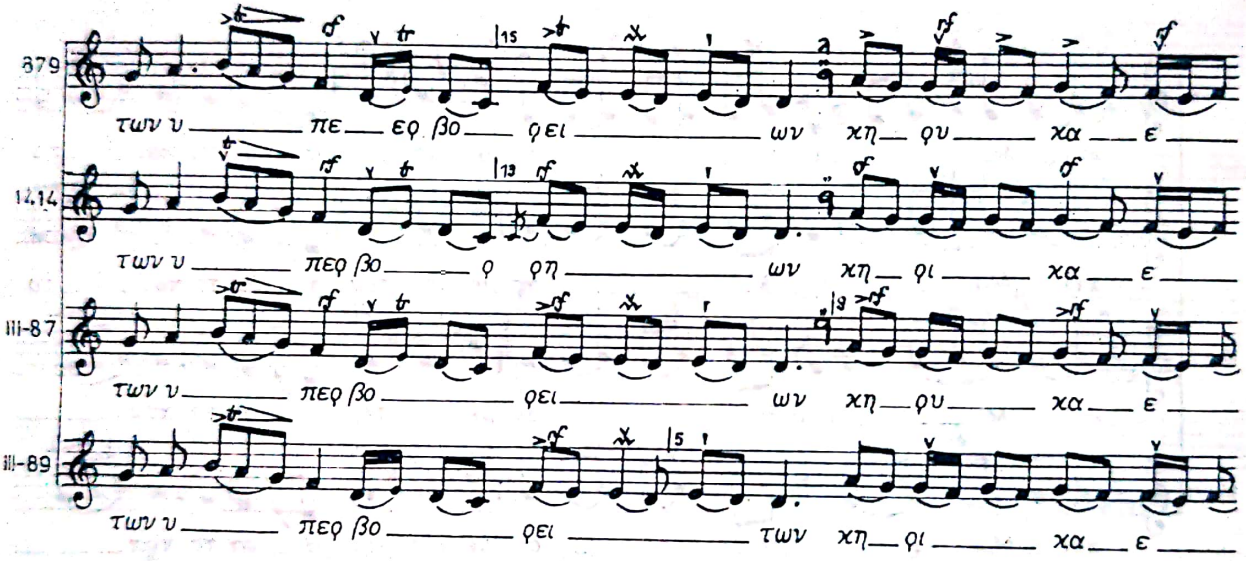
879 ρα πα ___ ση ___ τε ___ της ___ Ρω ___ σι ___ ας Πε ___

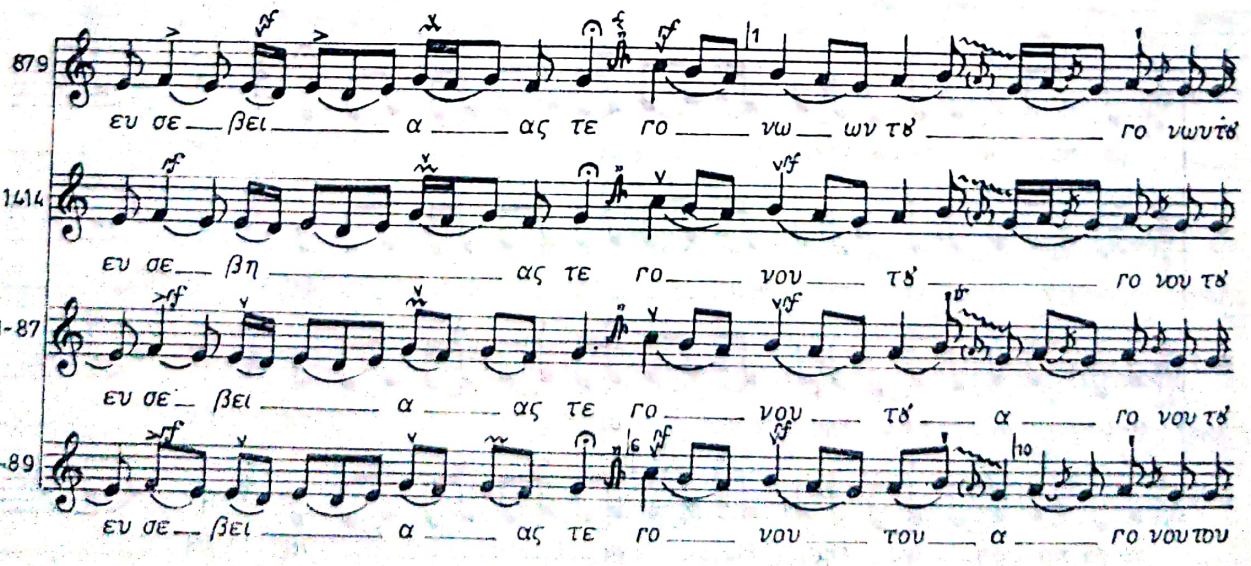
1414 ρα πα ___ ση ___ τε ___ της ___ Ρω ___ σι ___ ας Πε ___

III-87 το ρα πα ___ σι ___ τε ___ της ___ Ρω ___ σι ___ ας Πε ___

III-89 το ρα πα ___ ση ___ τε ___ της ___ Ρω ___ σι ___ ας Πε ___







Scanned with OKEN Scanner

879
Α λε ξι ___ ȣ νι χη τη ___

1414
Α λε ξι ___ ȣ νη χη τη ___

III-87
Α λε ξϊ ___ ου νι χη τη ___

III-89
Α λε ξι ___ ου νι χη τη ___

879
___ ην τ ρο ___ παι ___ ȣ τυ

Fol.171

1414
___ ην τ ρο ___ παι ___ ȣ τυ

III-87
___ ην τ ρο ___ παι ___ ȣ τȣ

III-89
___ ην τ ρο ___ παι ___ ου του

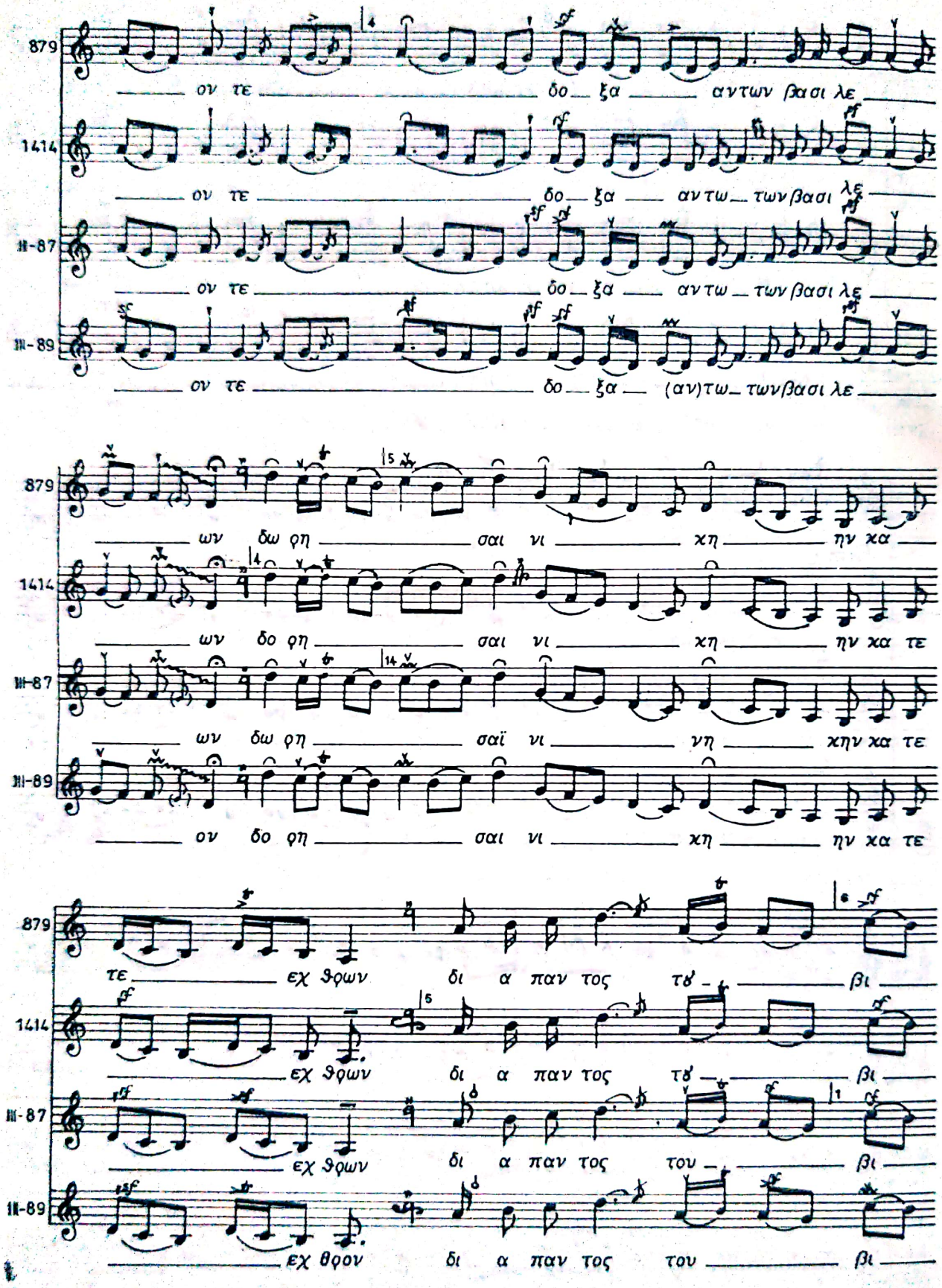
879
___ χο ___

1414
___ χο ___

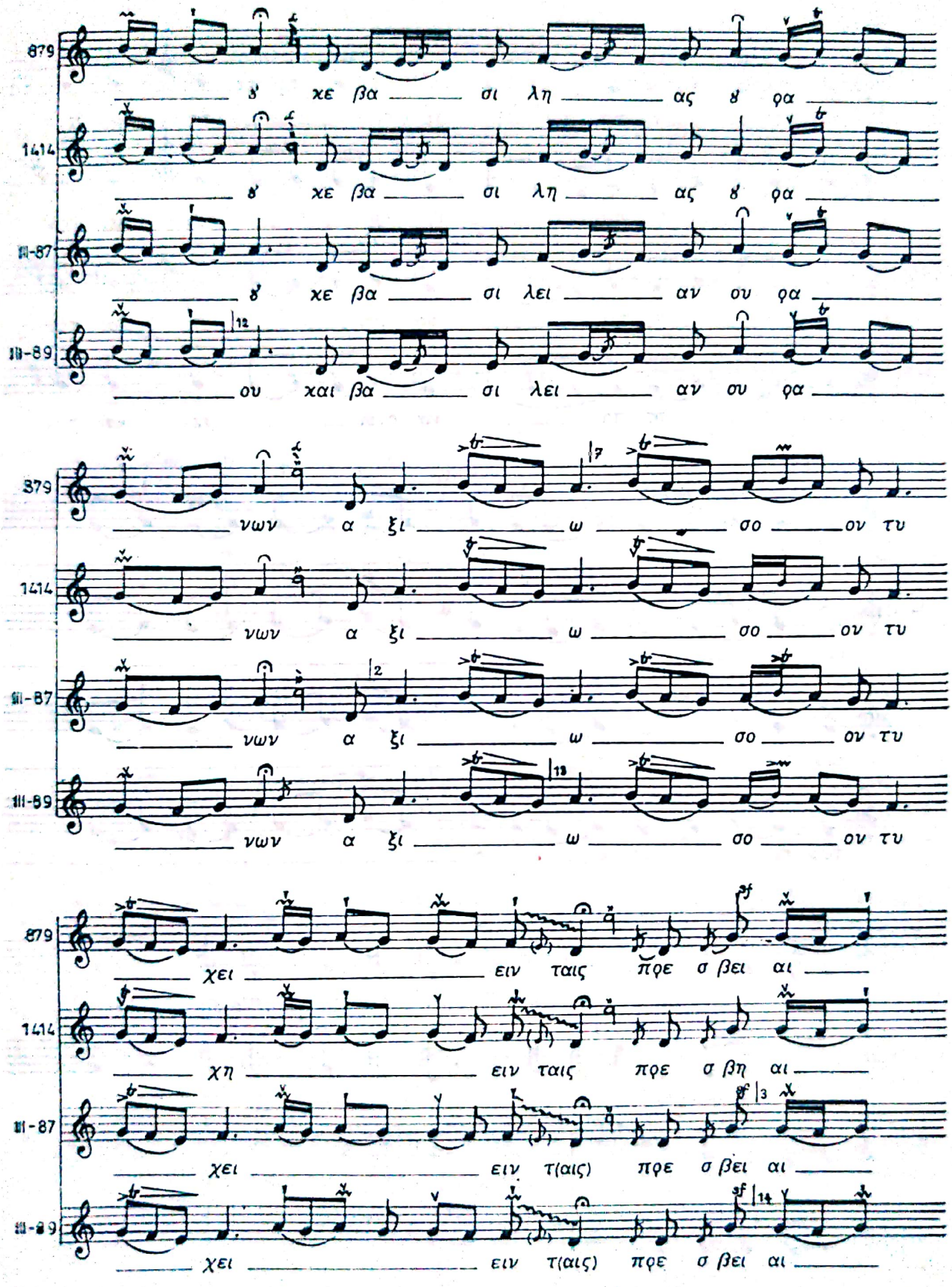
III-87
___ χο ___

III-89
___ χο ___

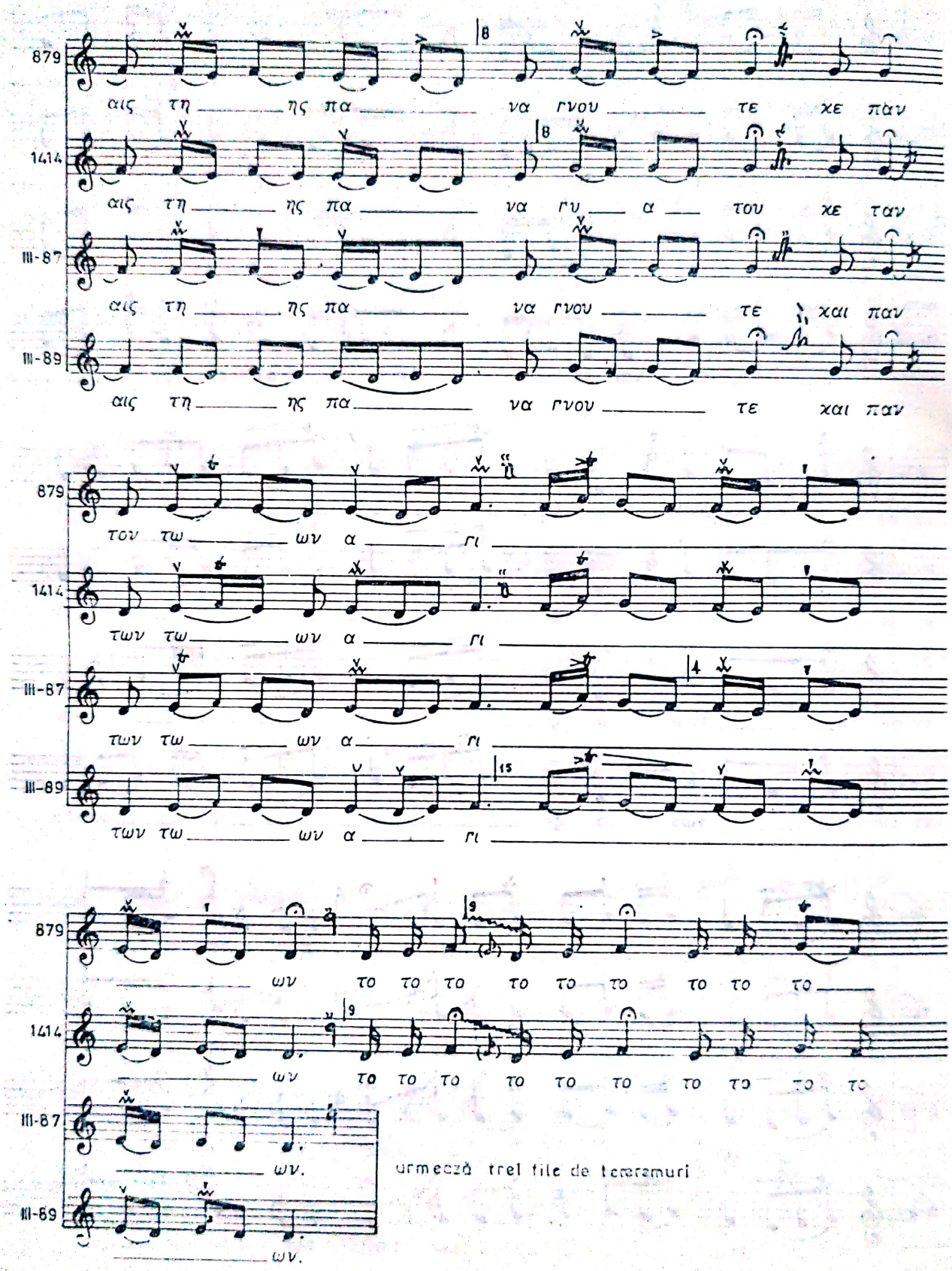
Scanned with OKEN Scanner

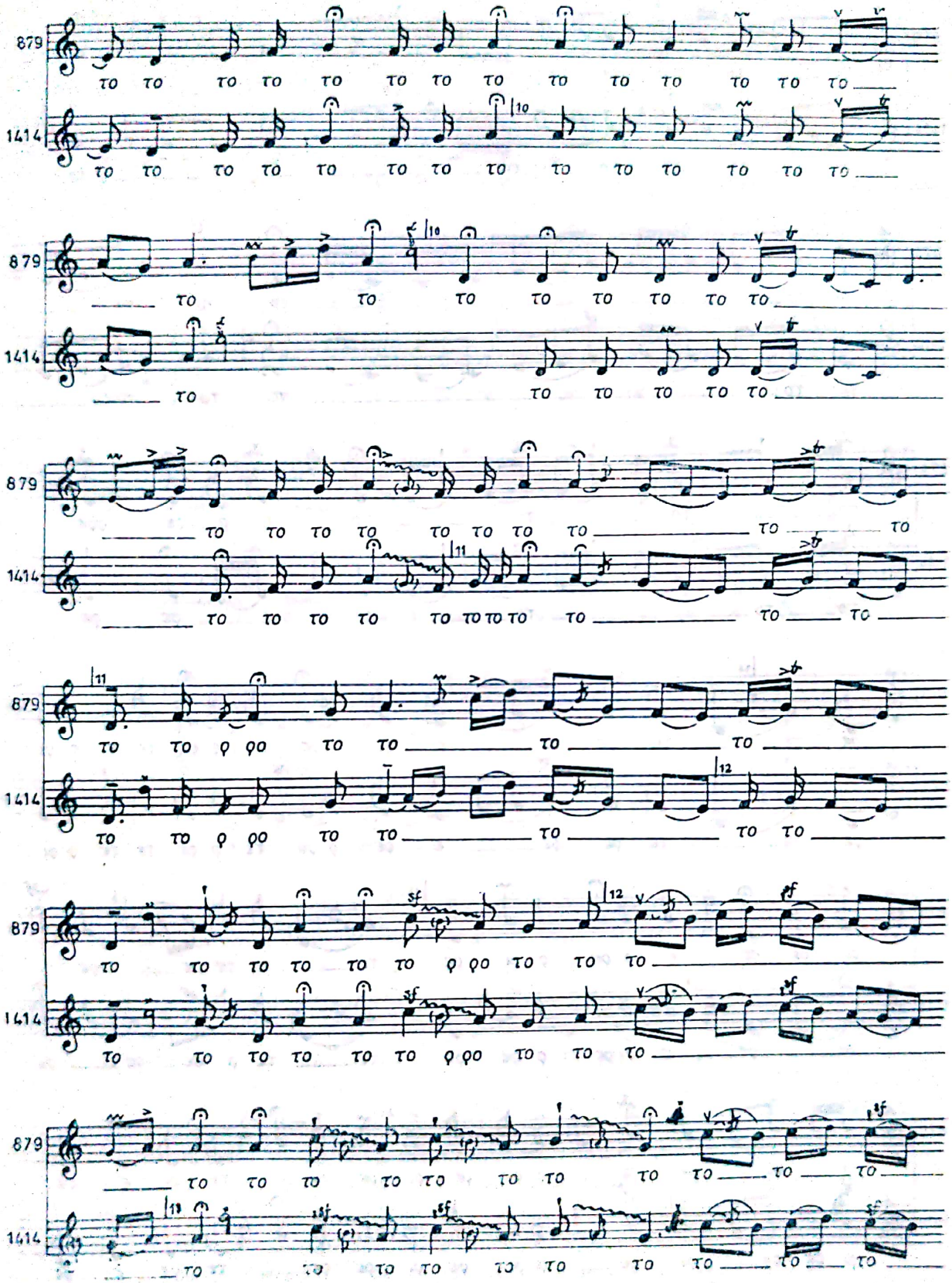


Scanned with OKEN Scanner

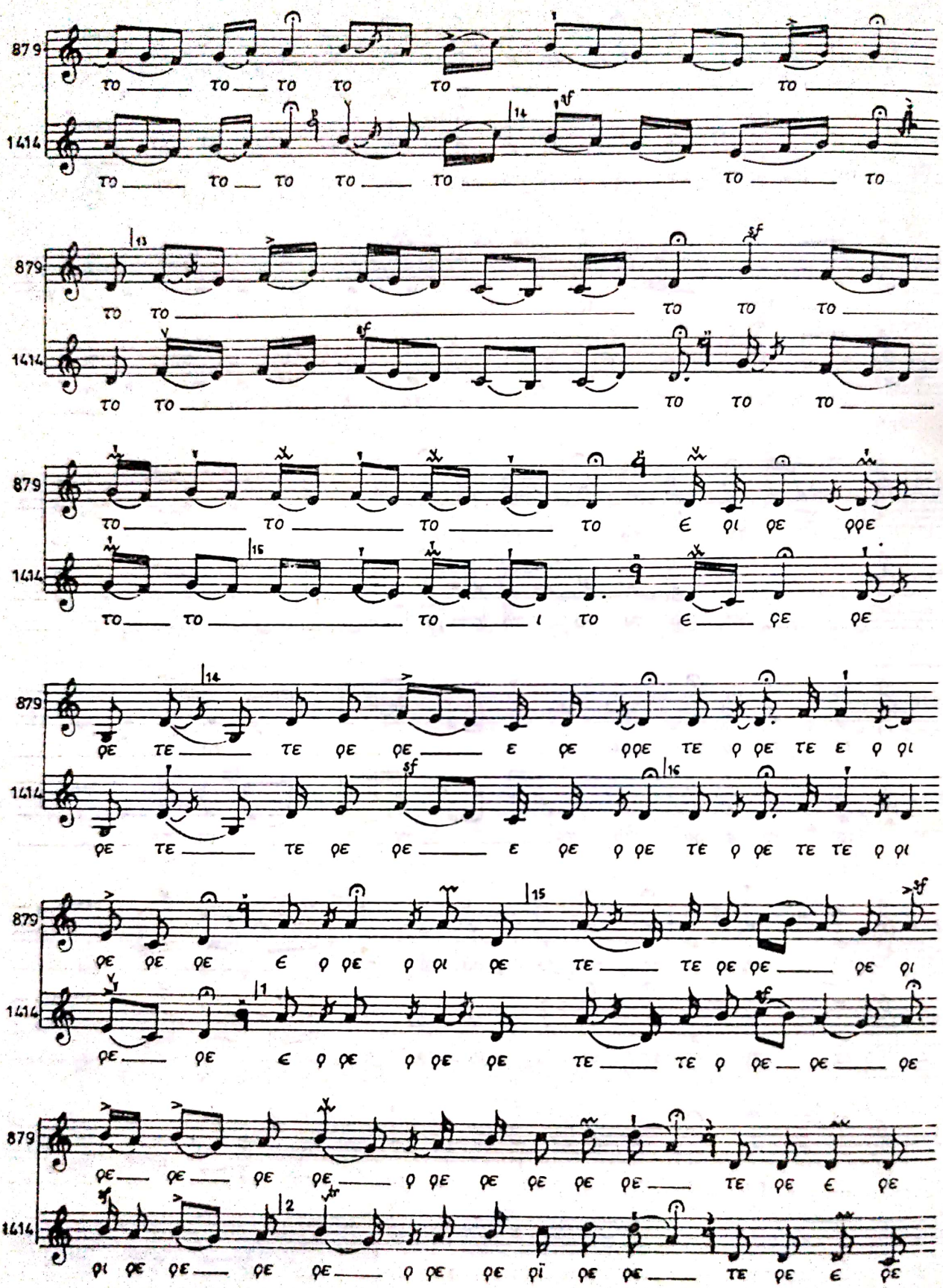


Scanned with OKEN Scanner

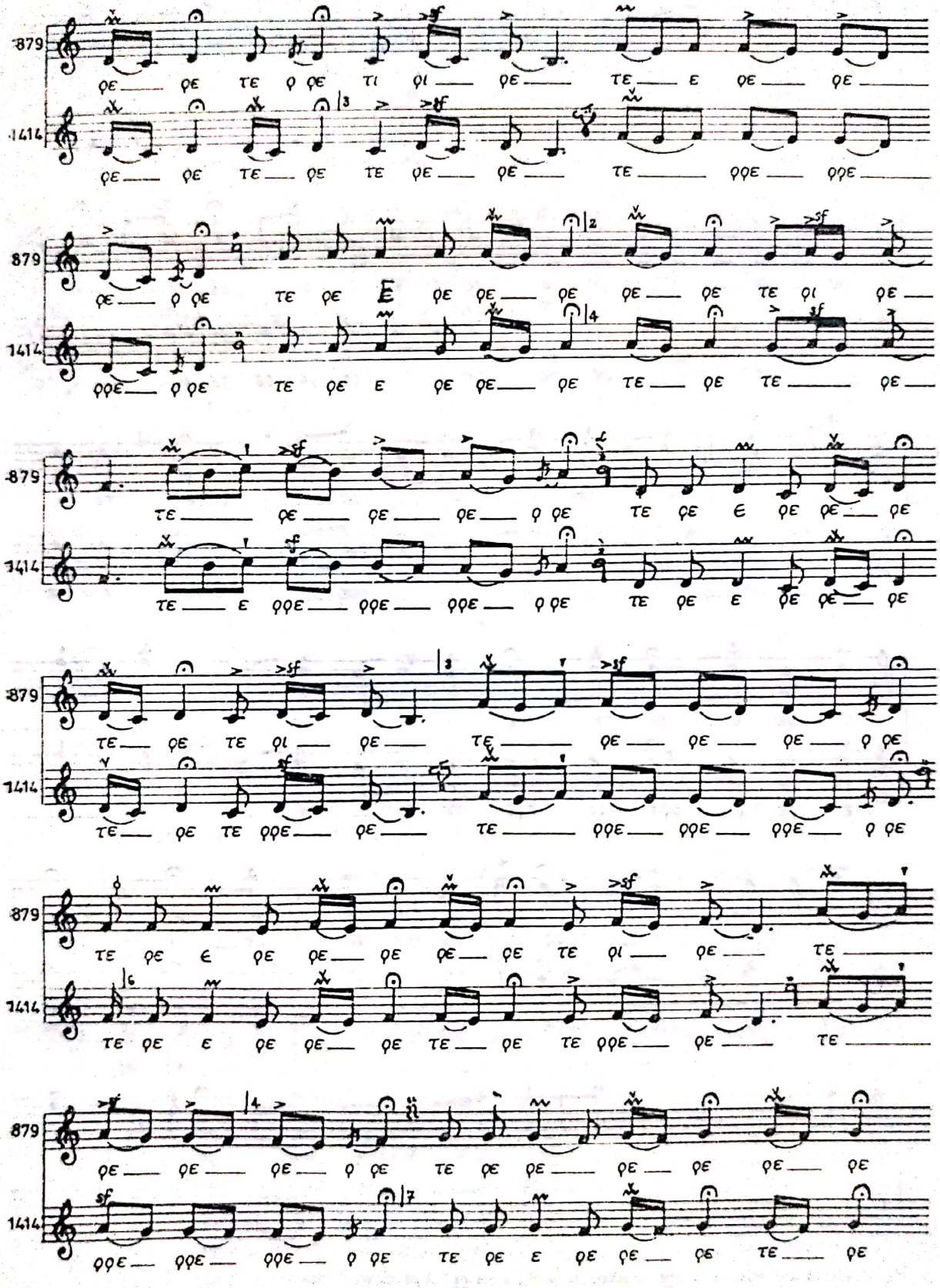

879
αις τη ης πα να ρνου τε χε παν
1414
αις τη ης πα να ρυ α του χε ταν
III-87
αις τη ης πα να ρνου τε χαι παν
III-89
αις τη ης πα να ρνου τε χαι παν
879
τον τω ων α ρι
1414
των τω ων α ρι
III-87
των τω ων α ρι
III-89
των τω ων α ρι
879
ων το το το το το το το το το
1414
ων το το το το το το το το το
III-87
ων.
III-89
ων.
urmează trei file de tetraramuri



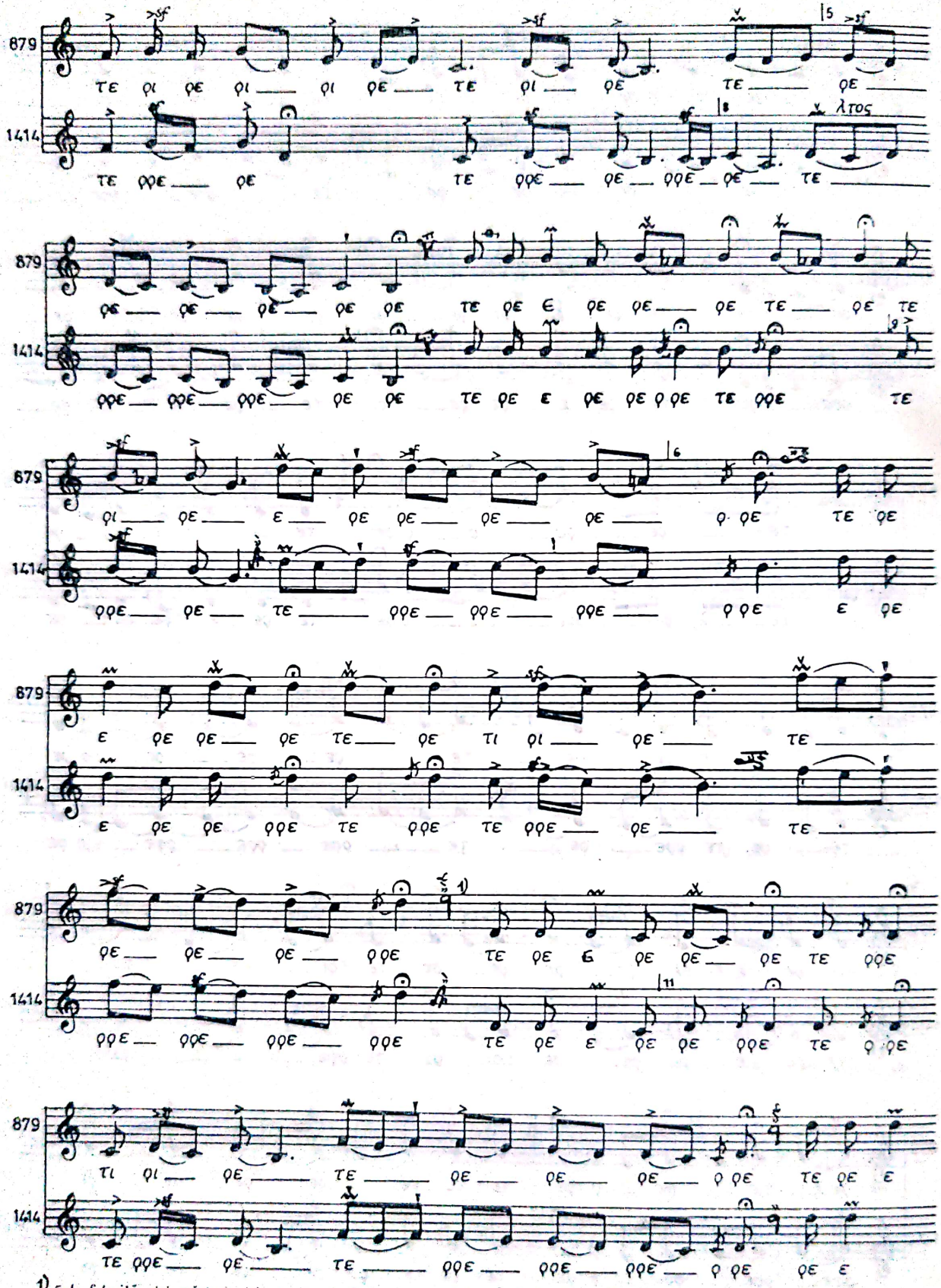
Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

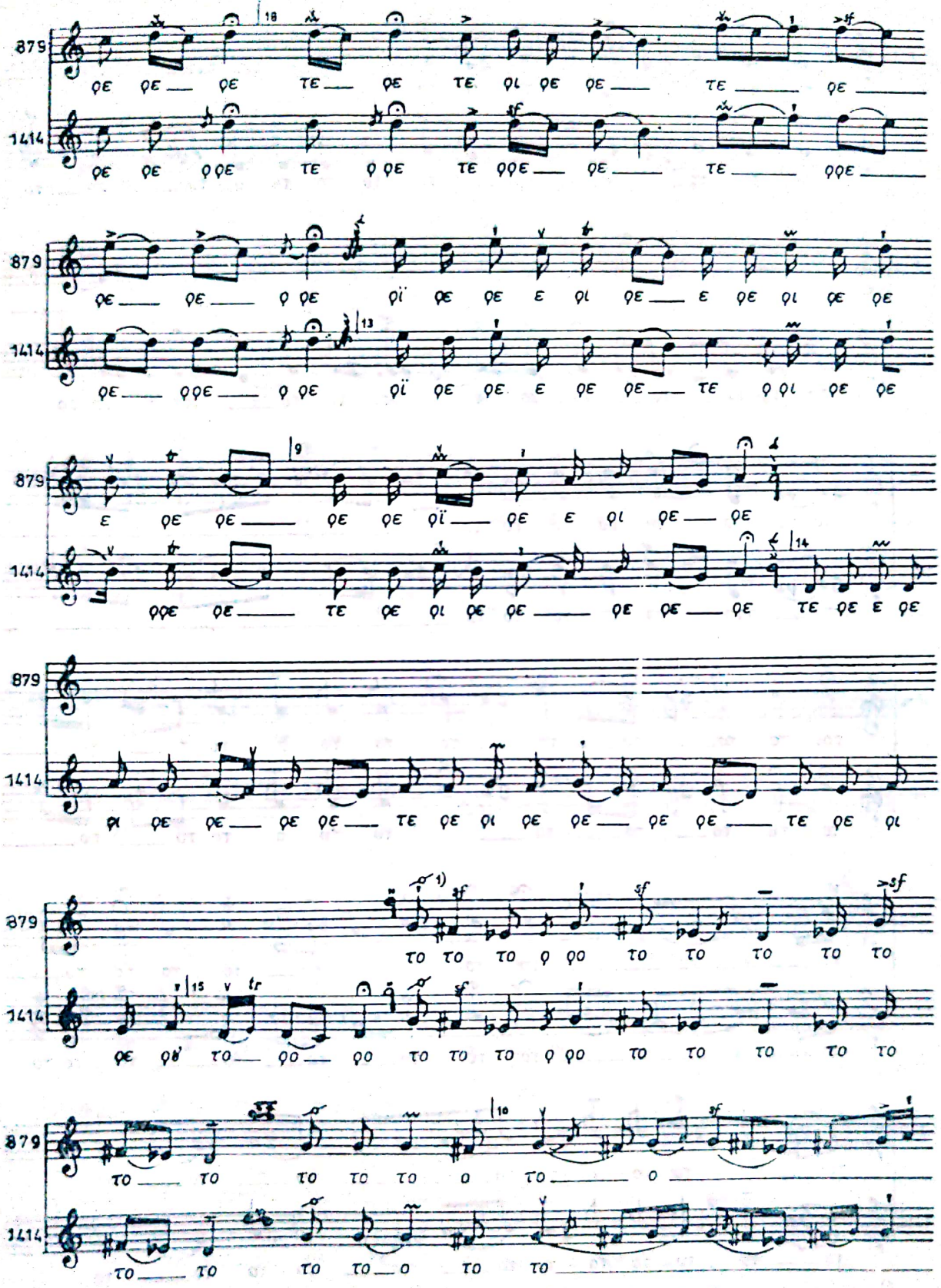


Scanned with OKEN Scanner



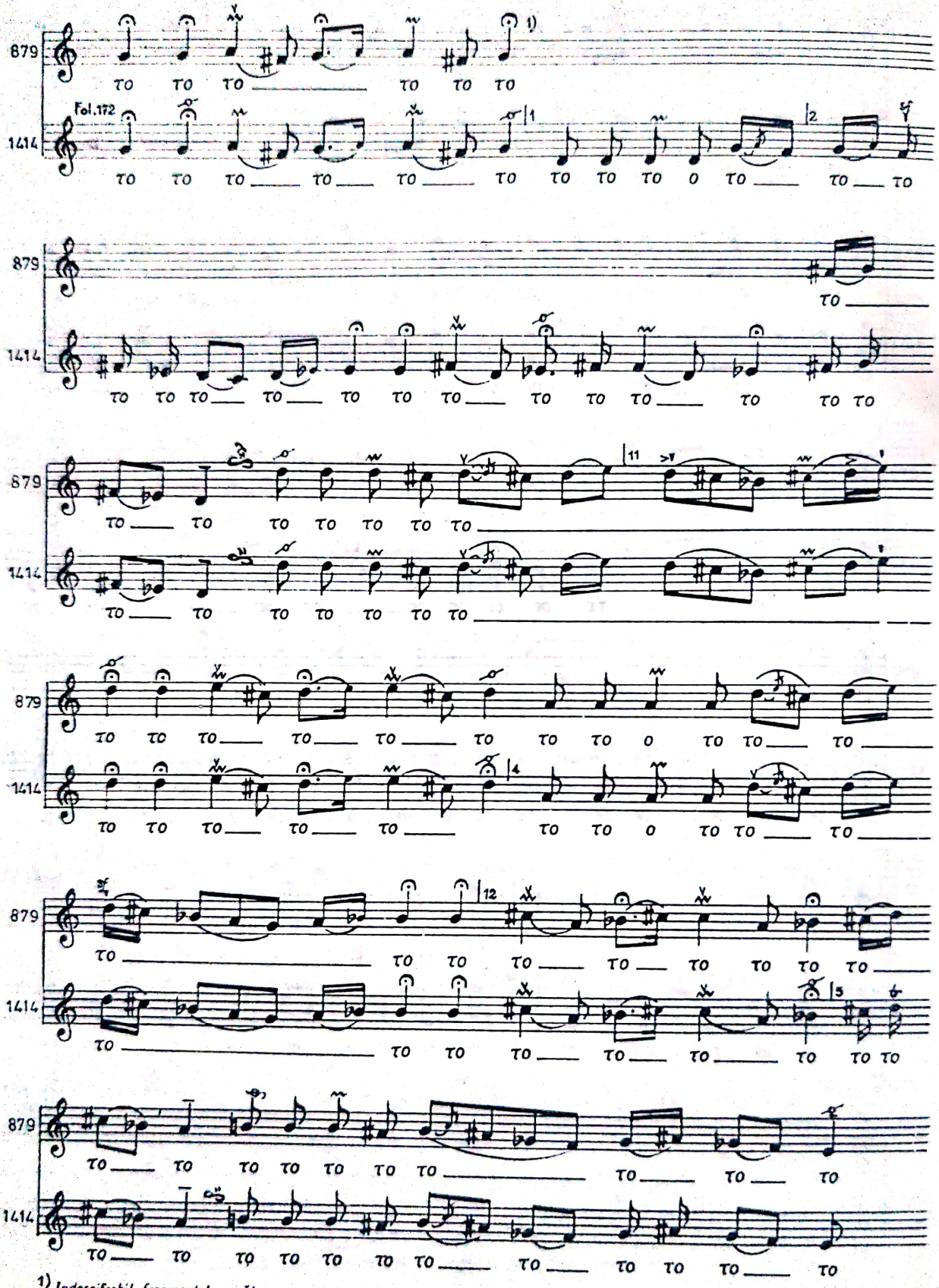
1) Este folosită aici mărturia lui re la octavă și nu cea a lui re² după sistemul trohos.

Scanned with OKEN Scanner



1) Aici se ajungea în re⁴. Numai prin comparația cu ms 1414 s-a putut face transcrierea corectă

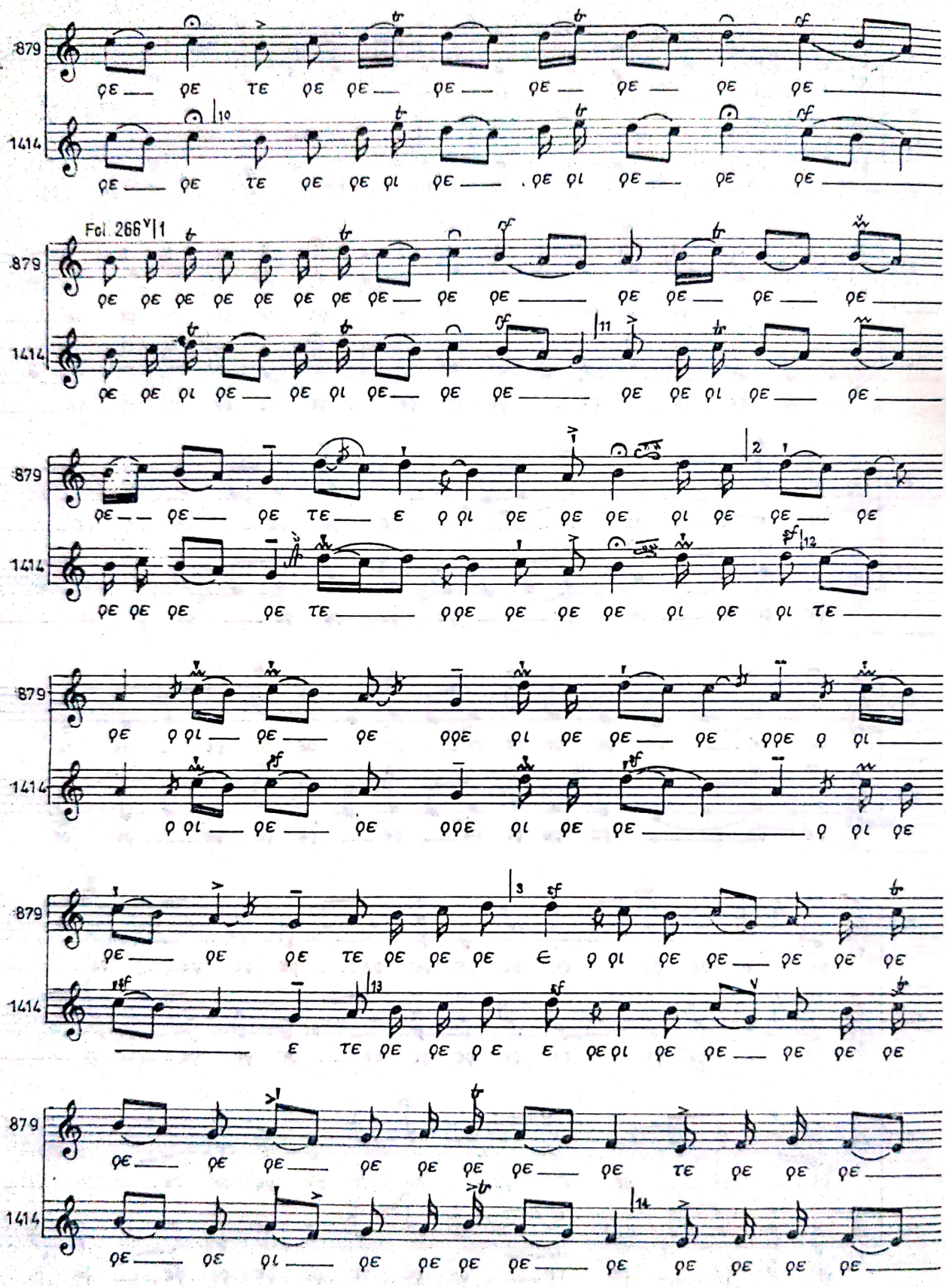
Scanned with OKEN Scanner



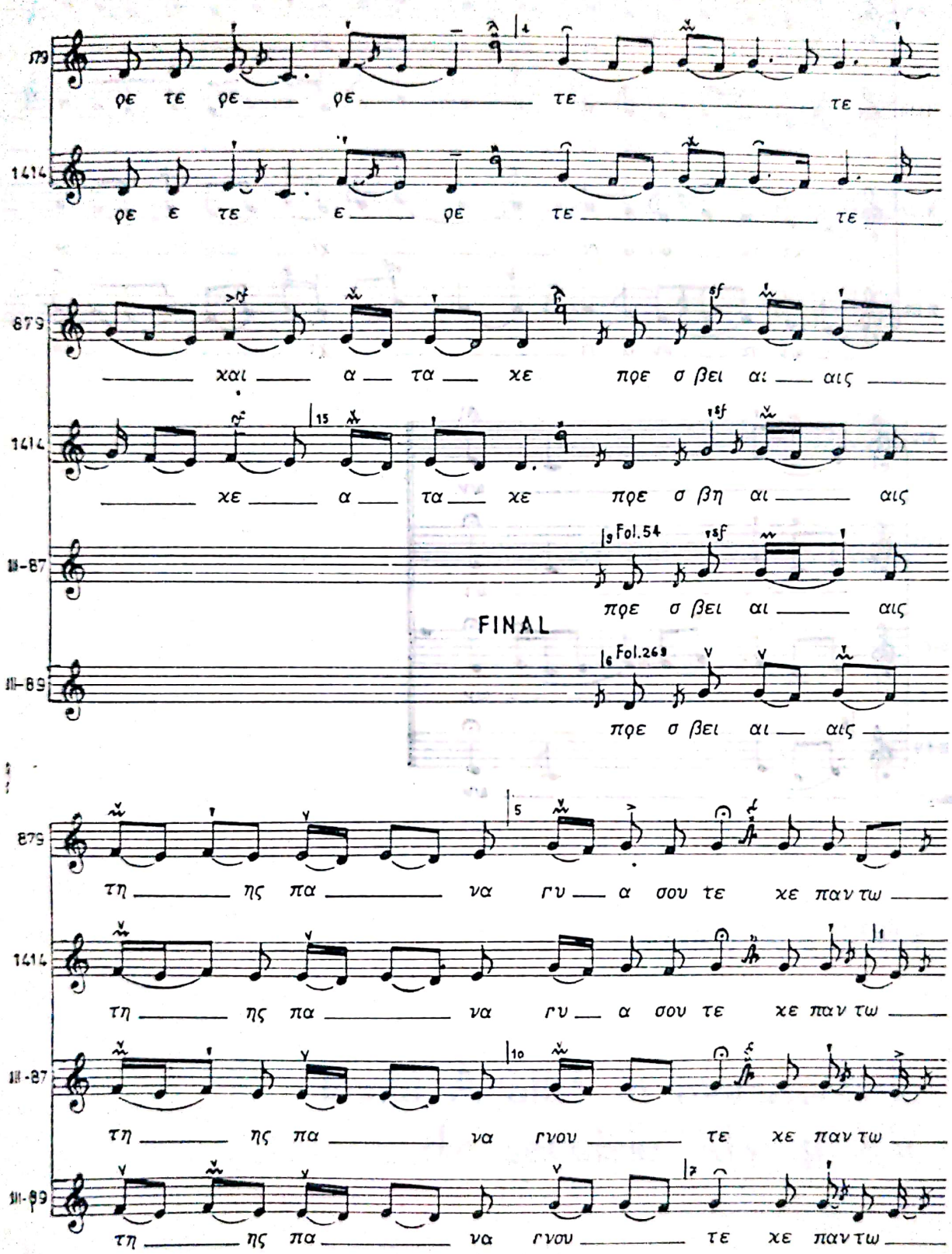
1) *Indescifrabil fragmentul următor*

Scanned with OKEN Scanner

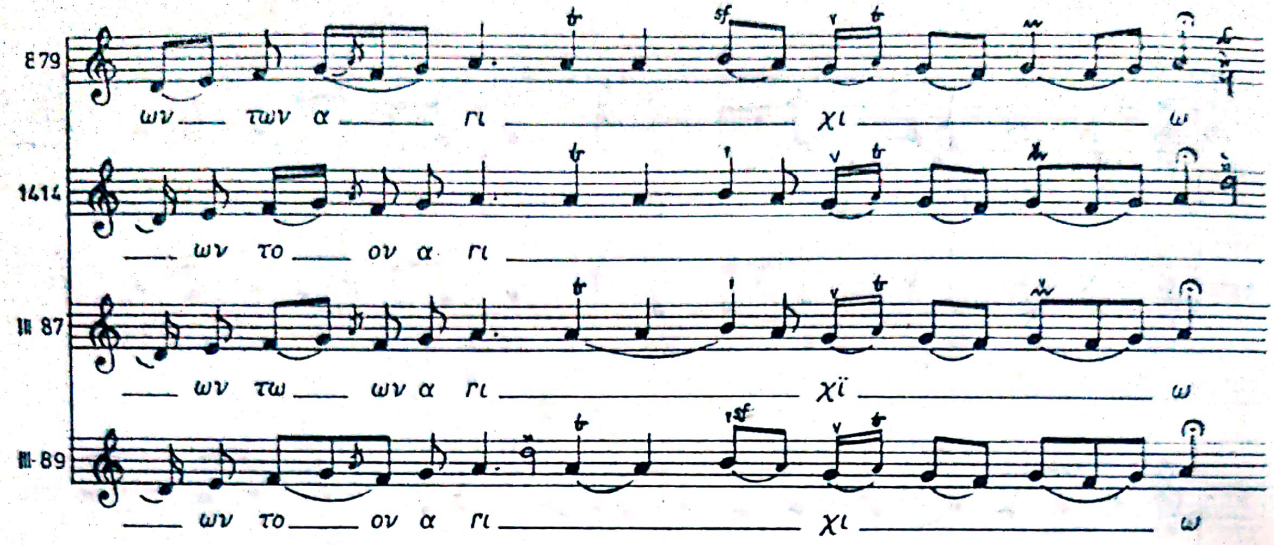
Scanned with OKEN Scanner

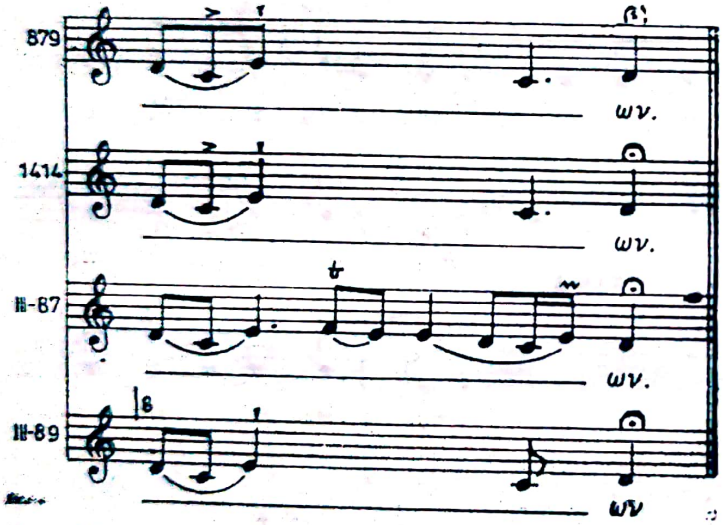


Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner





Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ADRIANA ŞIRLI

Imnul Acatist în manuscrisele din secolele XIV şi XV

Dintre toate formele poetico-melodice ale imnografiei bizantine *condacul* este cea mai veche [1], atribuirea sa lui Roman Melodul plasîndu-l la începutul secolului al VI-lea. Roman Melodul l-a adus cu sine din Siria, patria sa, la Constantinopol [2], unde a început să scrie astfel de poeme unul după altul, numărul celor identificate sau atribuite lui pînă în prezent ridicîndu-se la 85—88 [3]. Astfel, deşi au existat şi alţi imnografi care au cultivat această formă poetică — Cosma, Grigorie, Kiriakos, Anastasie — ea este evaluată prin prisma lui Romanos, geniul său creator manifestîndu-se cu precădere în condac (poemul imnografic).

La origine, condacul este o formă poetico-muzicală mare, constituită dintr-o *proodă* sau *kukulion,* urmată de un şir de strofe al căror număr variază între 18 şi 30, acestea din urmă încadrate într-un acrostih. Prooda este o strofă liberă, care are în comun cu restul imnului numai modul muzical (ehul) şi textul refrenului, nu şi melodia ; din acest punct de vedere, modelul este dat de prima strofă, care este deci un *irmos,* ale cărui formule melodice se repetă în toate celelalte — în ce fel, vom vedea în cele ce urmează.

Începînd cu secolul al VI-lea, condacul a dominat slujba Utreniei din serviciul religios bizantin timp de aproape două secole, după care, importanţa sa a scăzut — posibil ca procesul să fi fost destul de lent —, cedînd locul noii forme poetico-melodice, *canonul.* Astfel, formele iniţiale de condac, însumînd sute de versuri, s-au redus, rămînînd în noua formă doar prooda şi prima dintre strofe, irmosul. Condacul în noua lui formă, prescurtată, a fost plasat între odele a şasea şi a şaptea ale canonului.

Singurul condac rămas în forma iniţială (Proodă urmată de strofe) este Imnul Acatist [4], închinat Fecioarei şi executat integral în două momente importante ale anului eclesiastic : sărbătoarea Buneivestiri (de

---

[1] Denumirea de *condac* nu se întîlneşte înainte de secolul IX ; pînă atunci aceste creaţii purtau diverse denumiri : imn, odă, psalm etc.

[2] Sirianul „sughita" este considerat modelul din care a evoluat condacul bizantin. (Cf. Miloš Velimirović, *Byzantine Chant,* lucrare în manuscris, pentru *New Oxford History of Music*).

[3] José Grosdidier Mateos. *Romanos le Mélode et les origines de la poèsie religieuse à Byzance* (Paris, Edition Bauchesne, 1977).

[4] Ἀκάθιστος: ἀ = nu ; καθίζομαι = a sta (i.e. a sta în picioare).

la 25 martie) şi Sîmbăta din cea a cincea săptămînă a Postului Mare, denumită şi Sîmbăta Acatistului [5].

Structura Imnului Acatist diferă, totuşi, de modelul de condac obişnuit, în primul rînd pentru că el are două proode, cu conţinut şi metrică diferite. Dintre acestea doar una, Τὸ προσταχθὲν μυστικῶς („Porunca cea cu taină") are legătură cu subiectul imnului, cealaltă, Τῇ ὑπερμάχῳ στρατήγῳ („Apărătoarei Doamnei..") fiind adresată Fecioarei în calitate de eliberatoare a oraşului său, Constantinopolul [6].

Cercetările efectuate asupra structurii şi conţinutului imnului au relevat că „Acatistul întruchipează un strat poetic care duce înapoi la timpurile cînd problemele cristologice erau discutate cu pasiune în omiliile poetice", el coborînd astfel în timp pînă la Efrem Sirul [7]. P. Mass a demonstrat că omilia poetică originală, care s-a pierdut, a fost un imn către Cristos, ce trebuie să fi fost compus înainte de Conciliul din Efes (431 e.n.) la care Maria a fost proclamată Theotokos, imnul avîndu-şi originea prezumtivă în zilele ereziei apolinarienilor (a doua jumătate a sec. al IV-lea). După Conciliul din Efes, strofelor cristologice li s-au alăturat strofe mariologice, imnul căpătînd în cele din urmă structura poetică prezentă.

Multă vreme, datorită conţinutului proodei Τῇ ὑπερμάχῳ στρατήγῳ şi în conformitate şi cu istoria legendară consemnată în Sinaxar, geneza Acatistului a fost pusă în legătură cu asediile din secolele VIII-IX, cărora Constantinopolul le-a rezistat în mod miraculos. Astfel, Acatistul a fost atribuit — atît în manuscrisele propriu-zise, cît şi în studiile consacrate imnului de cercetători contemporani — rînd pe rînd, patriarhilor Ghermanos [8], Serghie [9], Fotius [10]. Ulterior, s-a demonstrat că imnul datează dintr-o perioadă anterioară acelor asedii şi că singura modificare prilejuită de acele evenimente istorice a fost înlocuirea proodei iniţiale (Τὸ προσταχθὲν μυστικῶς) cu cea în care Fecioara e slăvită pentru a fi salvat oraşul său (Τῇ ὑπερμάχῳ στρατήγῳ).

Pe baza unor cercetări comparate, M. Huglo a atribuit geneza noii proode asediului arabilor, din anul 719 [11]. Ridicarea asediului a avut

---

[5] Imnul Acatist se cîntă, fragmentar, şi cu alte ocazii, sau se citeşte, după nevoie, seara după Vecernie sau dimineaţa, după Utrenie.

[6] Conform legendei, Constantinopolul a fost salvat de invaziile barbare în trei rînduri, graţie puterii miraculoase a Fecioarei.

[7] Egon Wellesz. *The 'Akathistos'. A Study in Byzantine Hymnography.* În : *D.O.P.*, 9—10, Harvard University Press, 1956, p. 148. Apud Krypiakievicz, *De hymni Acathisti auctore.* În : *B.Z.*, XVIII (1909), p. 361—3.

[8] M. Huglo. *L'ancienne version latine de l'hymne acathiste.* În : *Muséon*, 64 (1951), p. 44—61, atribuie prooda lui Ghermanos, dar arată că cercetarea versiunii latine nu i-a adus nici un argument împotriva atribuirii Acatistului lui Romanos. Apud Wellesz, *Op. cit.*, p. 151.

[9] W. Christ — M. Paranikas. *Anthologia gr. carm. christ.*, p. 140 ; Pitra. *Analecta Sacra*, I, p. 250 ; N. Nilles. *Kalendarium Manuale* II, (1897), p. 157—166.

[10] A. Papadopoulos Kerameus. Ὁ Ἀκάθιστος ὕμνος, οἱ Ῥὼς καὶ ὁ πατριάρχης φώτιος (Atena), 1903.

[11] M. Huglo. *L'ancienne version...*, *Op. cit.*, p. 44—40.

loc chiar în ajunul zilei de 25 martie, sărbătoarea Buneivestiri. Ghermanos, patriarhul de atunci al Constantinopolului, ar fi compus cu acea ocazie noua proodă, „Apărătoarei Doamnei pentru biruință...", care s-a cîntat, de atunci înainte, în locul celei inițiale. Teoria lui Huglo, deși plauzibilă, a fost infirmată de K. A. Trypanis, care consideră că, potrivit Sinaxarului, imnul s-a cîntat *pentru prima dată* la privegherea (denia) din 7 august 626, ceea ce trebuie interpretat în sensul că, dat fiind momentul istoric — victoria asupra barbarilor asediatori — doar prooda a doua a fost cea care s-a cîntat pentru prima oară. Astfel, acest scurt cîntec al victoriei poate fi atribuit patriarhului Serghie sau unui alt melod desemnat de înaltul pontif să compună o melodie pentru acel măreț priveghi de gratitudine față de Fecioară ; în orice caz, prooda Τῇ ὑπερμάχῳ στρατήγῳ, după Trypanis, trebuie raportată la *acel* eveniment istoric și nu la altul : „chiar faptul că Acatistul a fost folosit ca un imn de mulțumire pentru victorie în cel puțin alte două mari ocazii înainte de ridicarea asediului din 719 (în 626 și, din nou, în 673) — și aceasta e de neconceput fără prooda a doua — acționează împotriva părerii lui Huglo..." [12] (trad. n.).

Diferențierile de stil și de conținut între a doua proodă și restul imnului, ca și argumentele privind compunerea acestui cînt al victoriei la o dată ulterioară compunerii imnului au restrîns cercul autorilor prezumtivi ai Acatistului. Valoarea sa poetică excepțională a făcut ca pe bună dreptate Roman Melodul să fie privit ca principal autor posibil. Totuși, deși există argumente de ordin dogmatic, stilistic, istoric și muzical-tipiconal în favoarea lui Romanos, nu se poate încă afirma cu certitudine, ci doar considera ca probabilă paternitatea acestuia. Fără a insista asupra celorlalte argumente — ele au fost magistral comentate de Egon Wellesz în lucrările dedicate de el Imnului Acatist [13] — vom menționa doar argumentul ridicat de Pitra pe baza unei însemnări aflate în dreptul condacului despre „Iosif în Egipt", de Roman Melodul (Codex Corsin. 366, sec. X—XI) : «πρὸς τό ἄγγελος πρωτοστάτης» „să se cînte pe melodia „Îngerul cel mai'nainte stătător". Titlul este, așa cum se vede, al primei strofe, strofa model a Imnului Acatist. Cum toți ceilalți imnografi cărora le-a fost atribuit acest imn în Sinaxar au trăit *după* Roman Melodul, s-a considerat că însemnarea se referă la Acatist ca la una dintre creațiile, anterioare condacului „Iosif în Egipt", aparținînd aceluiași autor — știut fiind că imnografii bizantini compuneau uneori pe tiparul metrico-ritmic al unor creații mai vechi [14].

---

[12] C. A. Trypanis. *Fourteen Early Byzantine Cantica.* În : *Wiener Byzantinische Studien,* V (1968), p. 21.

[13] Egon Wellesz. *Das Prooemium des Akathistos, Eine Studie zur Melodie der Kontakien.* În : *Die Musikforschung,* VI (1953), p. 193—206 ; idem, *The 'Akathistos'. A Study in Byzantine Hymnography ;* idem, *The Akathistos Hymn, M.M.B., Transcripta* IX, Copenhaga, 1957.

[14] În acest caz, modelul metrico-melodic se numea *idiomelă,* iar pastișa, *prosomie.*

Scanned with OKEN Scanner

Revenind la construcția Imnului Acatist, el este alcătuit deci dintr-o proodă urmată de 24 de strofe [15]. Inițialele acestora din urmă formează, după modelele evreiești și siriene, un acrostih alfabetic. Strofele nu au aceeași lungime : cele pare sînt strofe scurte, de șapte versuri la care se adaugă refrenul „alliluia" ; cele impare, prin adăugarea cîte unui *heretismos* [16], sînt strofe lungi, de 23 de versuri, încheiate, de asemenea, cu un refren : χαῖρε νύμφη ἀνύμφευτε [17].

Din punct de vedere poetic Acatistul „se compune din două feluri de poezie liturgică : din 24 de tropare cu caracter omiletic, și din 12 heretisme, bazate pe stratul doxologic" [18]. Astfel, se poate spune că Acatistul are o formă aproape excepțională, deoarece există doar cîteva omilii care au heretismos (între care cele 11 omilii ale lui Cyril de Alexandria).

În ceea ce privește conținutul Imnului Acatist, se disting două secțiuni principale : una istorică (strofele A-M), iar cealaltă teologică (strofele N-Ω) [19]. Prin faptul că strofele scurte se încheie cu refrenul „alliluia", refren ce se adresează numai lui Cristos, imnul trebuie privit nu numai ca unul al Buneivestiri, ci și al Nașterii ; acesta reprezintă — după unii cercetători — un argument în favoarea părerii potrivit căreia, inițial, imnul nu se cînta la 25 martie, ci la 26 decembrie, sărbătoarea în cinstea Mariei, la care Fecioara era slăvită pentru rolul său în salvarea omenirii și, în același timp, la care se cînta miraculoasa natură a nașterii Domnului [20].

Majoritatea specialiștilor sînt de părere că poemul a fost destinat sărbătorii de la 25 martie și că ulterior el a fost atribuit și celei de a cincea săptămîni din Postul Paștelui [21]. În cărțile liturgice, în dreptul

---

[15] Cele două proode pot fi întîlnite împreună în unele manuscrise ; E. Wellesz le semnalează într-un manuscris din secolul al XIII-lea (Codex suppl. grec. 186, B. N. Viena), în care prooda inițială este intitulată >τροπόριον<, , iar cea de a doua, >κοντάκιον<. (Cf. E. Wellesz, *The Akathistos'..., Op. cit.*, p. 146. În manuscrise din secolele XVII și XVIII le aflăm foarte adesea împreună, sub titlul de „imn acatist").

[16] χάιρομαι = a se bucura (lb. gr.) ; χαῖρετε = salutare.

[17] C. A. Trypanis, care propune și o schemă a strofelor imnului, consideră că strofele scurte se compun din cinci versuri — urmate de refren —, iar strofele lungi, din 18 versuri (de asemenea, urmate de refrenul corespunzător).

[18] E. Wellesz, *Op. cit.*, p. 149.

[19] Momentele secțiunii istorice sînt : Bunavestire (strofele A-D), Vizitațiunea (E), Bănuiala lui Iosif (H), Nașterea Domnului (Z-M) ; secțiunea teologică tratează semnificația încarnării (a se vedea P. F. Krypiakievicz, *De hymni Acathisti auctore, Bizantinische Zeitschrift*, XVIII (1909), p. 361—3 ; O. Tafrali, *Iconografia Imnului Acatist*. În : *B.C.M.I.*, VII (1914), p. 49.

[20] În legătură cu această sărbătoare, stabilită de Împăratul Justinian, a se vedea bibliografia indicată de Trypanis în studiul mai sus-citat.

[21] Toate Condacarele vechi atribuie Imnul Acatist sărbătorii fixe de la 25 Martie. Deși Codicele Patmos — un Tipicon din secolele IX—X — arată că imnul se cînta fie la denia din sîmbăta a patra, fie la cea din sîmbăta a cincea a Postului Mare, această însemnare, după părerea lui Wellesz, trebuie considerată ca o repartizare ulterioară a imnului. Pe de altă parte, Condacarele din seco-

imnului, găsim, fie specificaţia «Σάββατον τοῦ Ἀκάθιστου ὕμνου», fie «Ἀκολουθία τοῦ Ἀκαθίστου ὕμνου εἰς τὴν Ὑπεραγίαν Θεοτόκον». În timpul Postului Mare, în primele patru săptămîni, sîmbăta, se cînta cîte o secţiune de şase strofe, precedate şi urmate de prooda imnului, iar în Sîmbăta Acatistului, imnul întreg. Cu toate acestea, slujba a păstrat divizarea imnului în cele patru secţiuni care se cîntau în săptămînile precedente ; aceasta înseamnă că fiecare grup de cîte şase strofe este precedat şi urmat de prooda „Apărătoarei Doamnei..." — cel de-al patrulea grup încheindu-se cu repetarea primei strofe şi a proodei. De asemenea, între grupurile de strofe cîntate sînt inserate istoria Acatistului (aşa cum se află ea consemnată în Sinaxar), psalmul 50, odele canonului Ἀνοίξω τὸ στόμα μου („Deschide-voi gura mea"), de Iosif Imnograful, tropare, doxologii, troparul de încheiere a canonului lui Iosif. Urmează slujba de la Laude, care constă din Psalmii 148, 149 şi 150 cu stihirile lor, doxologia, trisaghionul şi repetarea troparului Τὸ προσταχθὲν μυστικῶς (prooda iniţială a Acatistului) [22].

Iată care ar fi schema slujbei din Sîmbăta Acatistului : [23]

I — doxologia ; hexapsalmul (Psalmii 3 ; 37 ; 62 ; 87 ; 102 ; 142) :
— alt grup de doxologii şi,
— cîntarea (de la slujba vecerniei) a troparului Τὸ προσταχθὲν μυστικῶς de trei ori ;
— Acatistul — primul grup de şase strofe ; după strofa a şasea se repetă condacul Τῇ ὑπερμάχῳ
— se citeşte prima parte a istoriei Imnului Acatist (din Sinaxar) ;
— se repetă condacul ;

II — strofele 6-12 ale imnului :
— condacul ;
— se citeşte a doua parte din Sinaxar ;
— se cîntă, recitativic, Psalmul 50 ;
— canonul Ἀνοίξω τό στόμα μου („Deschide-voi gura mea"), de Iosif Imnograful ; ale cărui ode 1 şi 3 sînt cîntate cu tropare inserate :
— se repetă condacul ;

---

lul XV, de tradiţie slavă, atribuie prooda doar sărbătorii de la 25 Martie, iar imnul întreg, sărbătorii mobile a sîmbetei Acatistului. În manuscrisele româneşti din secolul XVI, prooda apare cu indicaţia Buneivestiri. (A se vedea şi comentariul lui C. Hoeg, din *M.M.B.*, IV, *Contacarium Ashburnhamense*, Copenhaga, 1956, p. 8—19).

[22] Ritualul actual prevede ca la 25 Martie să se cînte doar prooda şi primul icos ale imnului, iar la Utrenia din sîmbăta a cincea a Postului Mare să se cînte prooda şi să se citească recitativic icoasele.

[23] Apud E. Wellesz. *The 'Akathistos'...*, *Op. cit.*, p. 150—7.

Scanned with OKEN Scanner

III — strofele 13-18 ale imnului ;
— condacul
— o cîntare monostrofică cu doxologie inserată ;
— odele 4, 5 şi 6 ale canonului, cu tropare inserate ;
— condacul ;

IV — strofele 19-24 ale imnului ;
— repetarea primei strofe a imnului ;
— condacul ;
— odele 7 şi 9 ale canonului, cu tropare inserate ;
— Ἐξαποστειλάρια, troparul de încheiere a canonului
— slujba de la *Laude*, cu psalmii 148, 149 şi 150, cu stihirile lor ;
— doxologia
— trisaghionul
— apolitikonul
— troparul Τὸ προσταχθὲν μυστικῶς

Acesta ar fi cadrul general în care se plasează Imnul Acatist, dacă nu luăm în considerare şi coincidenţa zilei respective cu alte sărbători fixe.

Succinta prezentare a acestor date, referitoare la Acatist exclusiv ca operă imnografică, a avut drept scop nu atît expunerea problematicii — bine cunoscută specialiştilor — cît crearea unui cadru adecvat, sperăm, pentru prezentarea unor aspecte de ordin muzical.

Privit din acest punct de vedere, condacul face parte din categoria cîntărilor bogat ornamentate, melismatice, ceea ce presupune că solistului (soliştilor) le revine un rol important, în timp ce corului îi sînt rezervate refrenele — scurte şi nu foarte elaborate.

În Imnul Acatist, atît în strofele lungi, cît şi în strofele scurte, primele versuri — corespunzătoare troparelor — sînt identice din punct de vedere metric, ceea ce ar presupune că pînă în acel punct ele sînt identice, sau foarte asemănătoare şi ca melodie. După E. Wellesz, „aceeaşi regularitate apare şi în cele 16 versuri ale heretismelor, deşi, în fapt, nu se află 16 linii melodice diferite, ci doar 11“ [24] ; dar despre acest aspect vom vorbi la momentul potrivit.

În ceea ce priveşte prooda, melodia, ca şi metrica sa, este diferită de cea a corpului de strofe, al căror model este prima strofă, Ἄγγελος πρωτοστάτης, a imnului.

Datele de ordin muzical cunoscute pînă în prezent despre Imnul Acatist în versiunea sa melodică completă se datorează cercetărilor în-

[24] E. Wellesz, urmînd divizarea strofelor în versuri din ediţia lui Carlo del Grande, se referă la primele şapte versuri, în timp ce Trypanis propune o altă schemă metrică a imnului (a se vedea nota 17).

Scanned with OKEN Scanner

treprinse de Egon Wellesz şi publicate cu 25 de ani în urmă în cele trei lucrări fundamentale citate mai înainte (vezi nota 13). Studiile sale s-au bazat pe cîteva manuscrise din secolele XIII şi XIV, între ele principalul fiind Codex Ashburnhamense L 64, un manuscris de la sfîrşitul secolului XIII, alcătuit la Grottaferrata, singurul din acea perioadă, după care s-a putut face transcrierea imnului în notaţie lineară [25]. „Toate manuscrisele cunoscute pînă acum de noi — notează Wellesz — erau din secolele XIV şi XV şi conţineau doar melodiile proodei şi a primului icos ale Acatistului" [26].

În timpul cercetărilor efectuate de curînd asupra unor microfilme de manuscrise psaltice din secolele XIV şi XV provenind din Grecia (de la Athos şi din Biblioteca Naţională din Atena) am aflat două cópii integrale şi alte patru fragmentare ale Imnului Acatist ,ale căror date ne propunem să le expunem în cele ce urmează [27].

Luate în ordine cronologică — în măsura în care dispunem de date — aceste manuscrise sînt :

1. Ms. Kutlumuz 457 (1360—1385) — versiune incompletă ;
2. Ms. Vatoped 1495 (1360—1385) — versiune completă ;
3. Ms. B. N. Atena 2411 (sec. XV ?) — versiune incompletă ;
4. Ms. Iviron 1120 (a. 1458) — versiune incompletă ;
5. Ms. B. N. Atena 2604 (a. 1463) — versiune completă ;
6. Ms. Vatoped 1528 (sec. XV ?) — versiune incompletă *.

În comparaţie cu Codex Ashburnham. 64 şi cu celelate manuscrise cercetate de Egon Wellesz, şi care conţin versiuni muzicale anonime ale Imnului Acatist, cele şase manuscrise citate mai sus prezintă acest imn în versiuni atribuite. Totuşi, aşa cum se va vedea din tabelul următor, nici una dintre versiuni nu aparţine în totalitate unui autor, ci mai multora.

Întrucît, pe de o parte, nu toate versiunile specifică autorul în dreptul fiecărei strofe, iar pe de altă parte, nu întotdeauna atribuirea din manuscris este cea corectă, am pus între paranteze drepte atribuirea noastră, făcută în urma cercetării comparate a manuscriselor.

Coroborînd datele versiunilor celor şase manuscrise, atribuirile indică două versiuni fragmentare, de autor : una de 11 strofe (proodă + zece strofe) aparţinînd lui Ioan Glikys, iar cealaltă de 14 strofe (proodă + 13 strofe), aparţinînd discipolului său, Ioan Kukuzel. După

---

[25] O altă copie completă a Acatistului există şi în Codex Crypt. E. β. VII (fol. 135—212), Condacar de la începutul secolului XIII, care însă a suferit grave deteriorări, nemaiputînd fi, astfel, folosit decît la corectarea unor greşeli din Codex Ashb. 64.

[26] E. Wellesz. *The Akathistos Hymn*, *Op. cit.*, p. VIII.

[27] Este o plăcută datorie pentru mine de a mulţumi profesorului Miloš Velimirović, de la Universitatea din Virginia (S.U.A.), pentru a-mi fi pus la dispoziţie microfilmele sale şi pentru interesul manifestat faţă de această lucrare.

* Manuscrisul V. 1528 este un volum compozit, în care filele au între 14 şi 27 de rînduri per pagină şi trădează caractere diferite de scriere ; Imnul Acatist formează un fascicul aparte.

Scanned with OKEN Scanner

Incipitul strofelor	Kutlumuz 457	Vatoped 1495	BN. Atena 2411	Iviron 1120	BN. Atena 2604	Vatoped 1528
Τῇ ὑπερμαχῳ	Kukuzel	Kladas	Kukuzel	Kladas	Glikys	Kukuzel
"	-	Kukuzel	Glikys	Kukuzel	Aneotes-Kukuzel	-
"	-	-	-	-	Kladas	-
Ἄγγελος πρωτοστάτης	Glikys	Glikys	Glikys	Kladas	/Glikys/	Glikys
"	-	-	indescifrabil	Hrisafis	/Kukuzel/	-
"	-	-	-	-	Kladas	-
Βλέπουσα ἡ ἁγία	-	Ithikos	Ithikos	Hrisafis	Ithikos	Ithikos
"	-	-	-	-	-	Hrisafis (?)
Γνῶσιν ἄγνωστον	-	Kukuzel	Kukuzel	Kukuzel	Kukuzel	Kukuzel
Δύναμις τοῦ ὑψίστου	-	Kukuzel	/Kukuzel/	-	Kukuzel	Kukuzel
Ἔχουσα θεοδόχον	-	Glikys	Glikys	-	Glikys	Glikys
Ζάλην ἔνδοθεν ἔχων	/Kukuzel/	Kukuzel	Kukuzel	-	Kukuzel	Kukuzel
Ἦκουσαν οἱ ποιμένες	-	Glikys	Glikys	Hrisafis	Kukuzel	Kukuzel
"	-	-	-	-	Glikys	Glikys
Θεοδρόμον ἀστέρα	-	Glikys	/Glikys/	*/Glikys/	Glikys	Glikys
Ἴδον παιδες Χαλδαίων	-	*/Glikys/	/Glikys/	-	Glikys	Glikys

* Greșeală de atribuire în manuscris.

Scanned with OKEN Scanner

Incipitul	K. 457	V. 1495	BNA.2411	I. 1120	BNA.2604	V. 1528
Κήρυκες θεοφόροι	-	Glikys	/Glikys/	-	Glikys	Glikys
Λάμψας ἐν τῇ Αἰγυπτῳ	-	/Glikys/	/Glikys/	-	Glikys	Glikys
Μέλλοντος Συμεῶνος	-	Ithikos	Ithikos	-	Ithikos	Ithikos
Νέαν ἔδειξε κτίσιν	-	Kukuzel	/Kukuzel/	-	Kukuzel	Kukuzel
Ξένον τόκον ἰδόντες	-	Kukuzel	/Kukuzel/	Kladas	Kukuzel	filă lipsă
Ὅλος ἦν ἐν τοῖς κάτω	-	Kukuzel	/Kukuzel/	-	Kukuzel	"
Πᾶσα φύσις ἀγγέλων	-	Tzakno-poulos	/Tzakno-poulos/.	-	/Tzakno-poulos/	Tzakno-poulos
Ῥήτορας πολυφθόγγους	-	Kukuzel	/Kukuzel/	-	Kukuzel.	/Kukuzel
Σῶσαι θέλων τὸν κόσμον	-	Kukuzel	/Kukuzel/	-	/Kukuzel/	Kukuzel
Τεῖχος εἶ των παρθένων	-	Glikys	-	-	Glikys	Glikys
Ὕμνος ἅπας ἡττᾶται	-	Kukuzel	-	-	Kukuzel	/Kukuzel
Φωτοδόχον λαμπάδα	-	Glikys	-	-	Glikys	Glikys
Χάριν δοῦναι θελήσας	Kukuzel	Kukuzel	-	-	Kukuzel	Kukuzel
Ψάλλοντές σου	-	Glikys	-	-	Glikys	Glikys
Ὦ πανύμνητε	-	Kukuzel	-	-	Kukuzel (anagram)	Kukuzel (anagram)
"	-	Kukuzel (anagram)	-	-	Kukuzel	-

Scanned with OKEN Scanner

cum se observă din Tabel, strofele 2 și 12 ale imnului sînt atribuite, în toate cele patru manuscrise în care apar, lui Nikifor Ithikos, contemporan cu Glikys, iar strofa a 16-a, în toate manuscrisele care o conțin, este atribuită lui Tzaknopoulos. Ni se pare că reiese în mod limpede existența a două versiuni unitare, complete, de autor : a lui Glikys și a lui Kukuzel. Nu știm dacă același lucru se poate spune și despre Ithikos și Tzaknopoulos : în orice caz, versiunile „colective" nu se datorează distrugerii parțiale a versiunilor de autor, ci unui manierism lansat în secolul al XIV-lea, sau poate chiar mai timpuriu, și perpetuat de-a lungul timpului tot mai mult și în asocieri de nume tot mai diverse. Un argument în favoarea acestei păreri este și faptul că însăși versiunea din secolul al XV-lea, a lui Ioan Klada — singura versiune integrală unitară care s-a păstrat — apare în manuscrise din secolele XVII—XIX însoțită de strofe suplimentare, în diverse versiuni melodice.

Versiunile „colective" din secolele XIV și XV, care fac obiectul prezentului studiu, își datorează componența gustului local, athonit, iar în măsura în care există diferențieri între ele, gustului personal al copiștilor. Astfel, după cum se observă, versiunile au, în general, aceeași componență, prezintă aceeași succesiune de autori. Cît despre gustul personal, el se face observat cu precădere în inserarea în strofe, aparținînd aceluiași compozitor, a unor *tererenuri* și formule intonaționale diferite de la un manuscris la altul. Acestor fragmente melodice li se acordă o anumită importanță ca valoare artistică, de vreme ce multe dintre ele sînt însoțite de atribuirile corespunzătoare, care, bineînțeles, diferă de autorul strofei. Trebuie spus aici că inserțiile amintîte sînt, de regulă, posterioare versiunii muzicale în care apar, în acest fel constituind un elocvent exemplu de felul în care cîntările mai vechi erau adaptate unui ritual mai amplu, mai complex. Dar, după cum s-a spus nu o dată, copiștii obișnuiau să includă în cărțile lor mai mult decît se cînta la slujba respectivă, încît nu e de mirare că în special în fragmentele melismatice — tereremurile și formulele intonaționale — constă una din principalele diferențieri dintre variante. Pentru a da un singur exemplu, în Ms. K. 457, strofa 1, Ἄγγελος πρωτοστάτης, în versiunea lui Glikys conține — după primele două versuri — un tererem atribuit lui Kukuzel. În Ms. V. 1495, aceeași versiune apare fără acest tererem. În continuare, după al patrulea vers al aceleiași strofe 1, în Ms. K. 457, urmează o formulă intonațională și un tererem atribuite tot lui Kukuzel, în timp ce, în locul corespunzător din Ms. V. 1495, formula intonațională nu apare, iar tereremul este diferit de cel din K. 457, și neatribuit.

Pentru mai multă varietate, unele manuscrise includ două și chiar trei versiuni melodice ale aceleiași strofe, ca în cazul strofelor : 1, 2, 7 din V. 1528. Mai mult, tehnica anagramării cîntărilor, atît de răspîndită la acea vreme, se regăsește și în unele dintre manuscrisele puse în discuție : este vorba despre strofa 24, care în trei dintre manuscrise apare în cele două ipoteze, atribuite lui Kukuzel (a se vedea Tabelul) [28].

[28] Anagramarea este procedeul de 'recompunere' a unui text prin schimbarea ordinii cuvintelor în frază sau a literelor în cuvînt, sau, uneori, numai a ordinei frazelor poetice.

Un alt aspect interesant al versiunilor imnului îl constituie cele incomplete, mai precis modul cum se succed strofele acestora. În afară de Ms. V. 1528, a cărui versiune este incompletă prin dispariția unei file din manuscris, celelalte versiuni incomplete prezintă strofe sporadice ale imnului, uneori chiar neglijînd succesiunea lor firească (în Ms. I. 1120 strofele se succed în ordinea următoare : 1 — în două versiuni —, 2, 7, 24, 3, 8, 14) [29].

Manuscrisele conținînd noile versiuni ale Acatistului sînt Acolutii, tip de cărți liturgice care a luat naștere în secolul al XIV-lea, iar mai tîrziu a cunoscut o largă răspîndire datorită generalizării notației Ronde. Acolutiile conțin atît repertoriul Asmatikonului, cît și cel al Psaltikon-ului, iar din punct de vedere muzical ele includ în special creații mai vechi, amplificate și adaptate noilor cerințe ale ritualului liturgic al epocii [30]. Stilul Acolutiei, bogat ornamentat, kalofonic, presupune, așa cum aminteam mai înainte, că rolul principal revine solistului (soliștilor), în timp ce corului îi revin răspunsurile, refrenele.

În studiile sale, Egon Wellesz sublinia unitatea stilistică a versiunii din Codex Ashburham. 64, unitate manifestată atît pe plan melodic, cît și al formei ,anumite reguli de construcție fiind respectate cu stricteţe de la o strofă la alta. Astfel, referindu-se la tratarea muzicală a textului, el atrăgea atenția că nicăieri, pe parcursul imnului, melodul nu a repetat vreo frază sau vreun cuvînt. Deși Imnul Acatist este compus în stil melismatic, singura excepție de la regula amintită se află în prima strofă a lui, și aceasta din rațiuni estetice : „în această strofă de început, muzicianul — arată Wellesz — a fost atît de copleșit de măreția subiectului, misterul întrupării, încît el a repetat de trei ori cuvintele descriind spaima îngerului stînd înaintea Fecioarei : ἐξίστατο καὶ ἵστατο ; a treia repetiție înfrumusețînd fraza cu o lungă melismă pe ἵστατο. Repetarea frazei reflectă caracterul extatic al muzicii“ [31] (trad. n.).

Față de versiunea din Codex Ashb. 64, cele șase la care ne referim pot apărea ca o exacerbare a tendinței de ornamentare melodică, iar aceasta se realizează prin manipularea textului, ca și prin mijloace specific muzicale. În ce privește textul, el este amplificat cel mai adesea prin repetarea uneia sau mai multor silabe ale unui cuvînt sau mai multor cuvinte din frază, fără a se respecta ordinea lor firească. Trebuie subliniat că succesiunea frazelor nu mai este păstrată nici în strofele

---

[29] Forme prescurtate ale Acatistului se întîlnesc și în reprezentările iconografice ale sale, ca cea de la Sucevița, spre exemplu, unde pe lîngă ilustrarea integrală de pe peretele meridional al bisericii, mai apare una, redusă la 17 scene, dar plasată „la locul cel mai vrednic de stimă“ : deasupra concăi bisericii (Paul Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord*, Paris, 1930, p. 236). Strofele alese de pictor nu trădează, totuși, nici o legătură cu cele alese de compozitor.

[30] K. Levy. *A Hymn for Thursday in Holy Week*. În : *Journal of the American Musicological Society*, XVI (1963), p. 127—175 ; D. Conomos, *Byzantine Trisagia and Cheroubika of the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Thessaloniki, 1974, p. 46.

[31] E. Wellesz. *The 'Akathistos'...*, *Op. cit.*, p. 173.

Scanned with OKEN Scanner

scurte, nici în cele lungi. Totuşi, în nici un vers al vreunei strofe nu am aflat interpolate cuvinte aparţinînd altui vers — procedeu folosit de Kukuzel în unele ocazii[32] dar nu aici, probabil de dragul consecvenţei stilistice. Dăm în continuare un exemplu de tratare a textului în icosul 3 — versiunea lui Kukuzel (Vatopedi 1495, 297 v) :*

Γνῶσιν ἄγνωστον γνῶναι

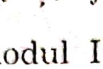
1 γνῶσιν ἄγνωστον γνῶναι ἡ παρθένος ζητοῦσα
1 γνῶσιν ἄγνωστον γνῶναι ἡ παρθένος ζητοῦσα
1 γνῶσιν ἄγνωστον γνῶναι ἡ παρθένος ζητοῦσα
2 ἐβόησε πρὸς τὸν λειτουργοῦντα
3 " Ἐκ λαγόνων ἀγνῶν υἱον
4 πῶς ἐστὶ τεχθῆναι δυνατόν; λέξον μοι."
λέξον μοι.
1 Γνῶσιν ἄγνωστον γνῶναι ἡ παρθένος ζητοῦσα
2 ἐβόησε πρὸς τὸν λειτουργοῦντα
3 πῶς ἐστὶ τεχθῆναι δυνατόν; λέξον μοι.
5 πρὸς ἣν ἐκεῖνος ἔφησεν
ἐν φόβῳ πρὶν χραυγάζων οὕτω·
5 πρὸς ἣν ἐκεῖνος ἔφησεν
ἐν φόβῳ πρὶν χραυγάζων οὕτω·
6 " χαῖρε, βουλῆς ἀπορρήτου μύστις,
7 χαῖρε, σιγῇ δεομένων πίστις·
6 χαῖρε, βουλῆς ἀπορρήτου μύστις,
7 χαῖρε, σιγῇ δεομένων πίστις, πίστις;
8 χαῖρε, τῶν θαυμάτων Χριστοῦ τὸ προοίμιον
8 χαῖρε, τῶν θαυμάτων Χριστοῦ τὸ προοίμιον,
9 χαῖρε, τῶν δογμάτων αὐτοῦ τὸ κεφάλαιων καὶ χαῖρε
10 χαῖρε, κλῖμαξ, κλῖμαξ ἐπουράνιε, δι' ἧς κατέβη ὁ θεός
11 χαῖρε, γέφυρα μετάγουσα τοὺς, ἐκ γῆς πρὸς οὐρανόν·
χαῖρε καὶ χαῖρε,
10 χαῖρε, κλῖμαξ ἐπουράνιε, δι' ἧς κατέβη ὁ θεός·
11 χαῖρε, γέφυρα μετάγουσα τοὺς ἐκ γῆς πρὸς οὐρανόν·
καὶ χαῖρε, χαῖρε καὶ χαῖρε,
12 χαῖρε, τὸ τῶν ἀγγέλων πολυθρύλητον θαῦμα·
13 χαῖρε, τὸ τῶν δαιμόνων πολυθρύνητον τραῦμα·"

[32] E. Williams. *The treatment of Text in the Kalophonic Chanting of Psalm 2.* În : *Studies in Eastern Chant*, II, 1971, p. 173—193.

* Cf. numerotării lui K. A. Trypanis, *Fourteen Early Byzantine Cantica*, Wiener Byzantinische Studien, V (1968), pp. 29—39.

Scanned with OKEN Scanner

La mijloacele de amplificare a textului se adaugă cele muzicale care, dincolo de ornamentarea melismatică, devin clare prin inserarea tereremurilor și formulelor intonaționale — uneori suficient de lungi pentru a îndreptăți menționarea autorului [33]. Aceste interludii melismatice, bazate pe silabe fără un sens anume, sînt inserate fie între două cuvinte, fie între două silabe ale unui cuvînt — în acest din urmă caz ele fiind relativ scurte. Ni se pare demnă de semnalat, în acest context, discrepanța existentă între marea varietate de mijloace de amplificare care duc la exacerbarea formei și prescurtarea textului heretismelor, ale căror ultime patru versuri nu mai apar în versiunile în discuție. Textul, în cîntările calofonice, pare deci mai puțin important, cedînd, în consecință, întîietate virtuozității vocale.

Mărturii și formule intonaționale. Imnul Acatist a fost inițial compus în modul IV plagal ( ; în Codex Ashburnham. 64 prooda și primul icos sînt precedate de ample formule intonaționale („neaghie") ale acestui mod, iar pe parcurs, de asemenea, mărturia modului și uneori chiar formula sa intonațională prescurtată preced strofele imnului. Spre deosebire de manuscrisul de la sfîrșitul secolului al XIII-lea, cele din secolele XIV și XV prezintă versiuni în care doar unele strofe mai poartă indicația modului inițial ; altele, printre care chiar icosul 1 al imnului, sînt precedate de mărturii și formule ale altor moduri : I plagal, II plagal, IV autentic.

Ceea ce, după părerea noastră, sporește ambiguitatea acestor importante puncte de reper este concomitența, în cazul anumitor strofe, a mărturiilor modurilor mai sus-citate ; subliniem că este vorba de variante ale aceleiași versiuni melodice. Astfel, după cum se vede și în Tabel, icosul 1 în versiunea lui Ioan Glikys este precedat de formula *Nenano,* a modului II plagal ; în versuinea lui Ioan Kukuzel același icos este în modul I plagal, cu semnul *oxeia* cu *kentimă* în partea dreaptă, indicînd cvarta ascendentă, *sol,* și doar versiunile lui Ioan Kladas și Manuil Hrisafis sînt precedate de mărturia modului inițial. Icosul 1 al imnului nu este singurul caz în care întîlnim alte mărturii principale decît cea inițială ; situația se repetă cu strofele : 8, 9, 10, 11, 14, 16, 18, 20, 22 și 24 ale imnului.

Care este explicația acestor mărturii principale ? Observînd că prooda — care în slujbă precede fiecare grup de strofe — își păstrează, în toate versiunile de față, mărturia modului inițial, am înclinat să considerăm mărturiile dintre strofe ca avînd un rol secundar, de mărturii mediane. În acest caz, prooda ar fi constituit un punct de reper permanent, ceea ce ne permitea să considerăm mărturiile strofelor doar indicații ale sunetului de început, indicații de înălțime, și nu în mod obligatoriu ale modului. Mărturiile sau indică sunetul *sol ;* cît despre formula *Nenano,* în cazul de față singura interpretare adecvată ni se pare transpoziția tetracordului cromatic *mi-fa-sol diez-*

[33] Tereremurile scurte erau considerate mai puțin importante și, ca urmare, nu poartă atribuiri.

la pe *sol*. Dar asocierea mărturiilor principale ale icoaselor cu mărturii mediane ale condacului ca întreg se dovedește artificială, deoarece în manuscrise ulterioare, din secolele XVII-XIX, aflăm prooda și în modul I plagal [34].

Pe de altă parte, dacă considerăm mărturiile care preced icoasele ca indicații modale înseamnă că vom avea trei structuri modale diferite, toate pornind din *sol* [1], și că trebuie să admitem concomitența unor variante diatonice — modurile IV și I plagal — cu una cromatică — *Nenano* — ale *aceleiași* versiuni melodice (a se vedea strofa 10).

Acest exemplu, la care se pot adăuga și altele — ca dublele mărturii principale (a se vedea strofa 14) — pun în lumină aspecte mai puțin cunoscute ale categoriei de mărturii la care ne-am referit, cu privire la funcțiile și importanța lor, probleme care își așteaptă încă rezolvarea.

Mărturii mediane. În privința acestora, părerea că ele ar fi indicații ale sunetelor finale ale frazelor, cu scopul verificării corectitudinii interpretării vocale a fost completată cu noi sensuri, în conformitate cu multiplele funcții ce li s-au atribuit pe baza unor studii mai aprofundate. Astfel, s-a constatat că mărturiile care nu corespund sfîrșitului de frază pot avea fie rolul de indicații ale incipitului frazei melodice următoare, fie de a desemna o interpretare antifonică — marcînd trecerea melodiei la corul al doilea —, fie chiar întreruperea, din motive practice, a cîntării [35] ș.a.

Imnul Acatist abundă în mărturii mediane avînd una sau alta dintre aceste funcții. Nu ne vom opri asupra lor decît în măsura în care ne pot furniza date suplimentare în legătură cu imnul.

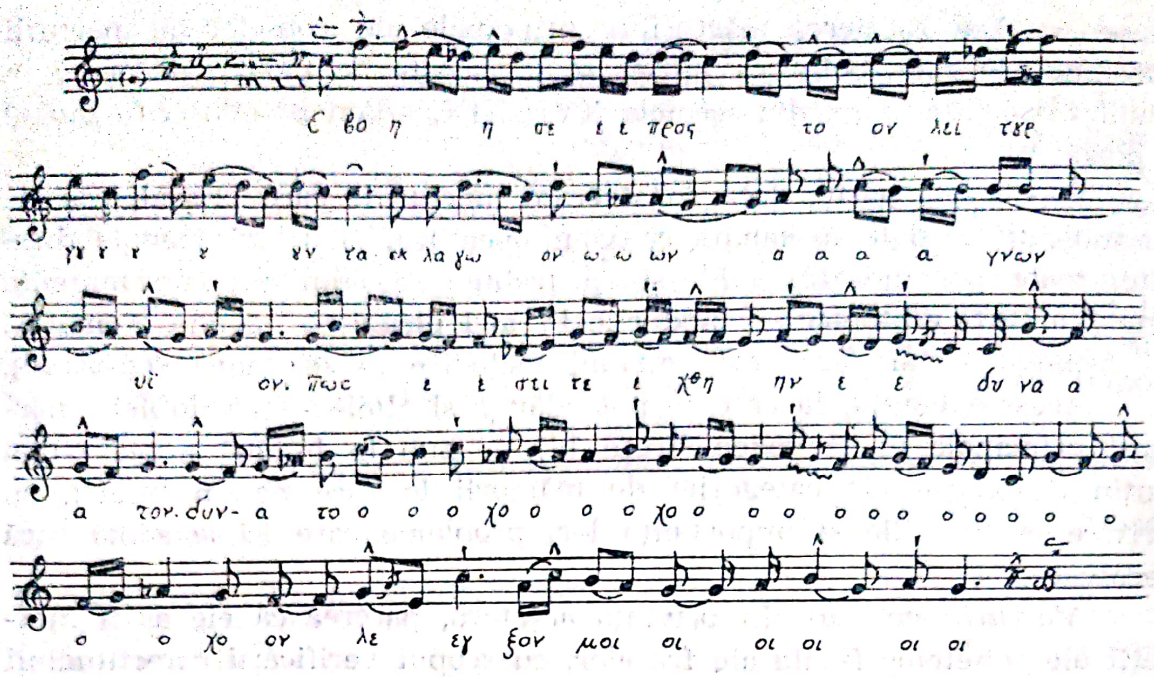
Unele concomitențe de felul celor semnalate în legătură cu mărturiile principale ale strofelor apar și la nivelul mărturiilor mediane: astfel, spre exemplu, mărturia lui *Nenano* adesea indică transpunerea tetracordului cromatic *mi*[1]-*la*[1] la terța sau cvarta superioară (i.e. *sol*[1]-*do*[2] sau *la*[1]-*re*[2]). Ar trebui să considerăm că formula cromatică se aplică întregului ambitus al frazei care urmează, așa cum pare să fie cazul în icosul 3, Γνῶσιν ἄγνωστον, sau ar trebui, mai degrabă, să o privim ca pe o scurtă intonație fără nici o influență asupra restului melodiei? Am înclinat spre prima alternativă, după părerea noastră singura firească.

---

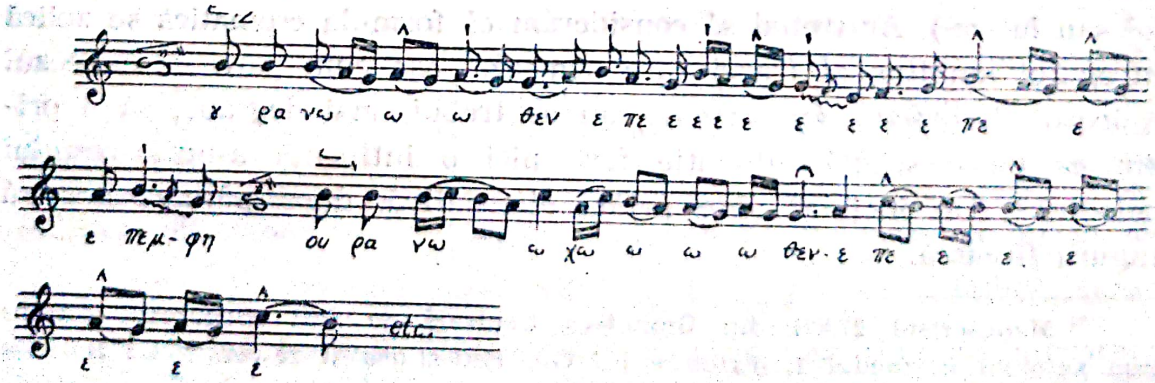
[34] Manuscrisul 27.821 din Biblioteca Centrală de Stat (București) conține două versiuni în modul I, atribuite lui Gh. Redestinos și respectiv lui Balasios Iereos (fol. 88—89).

[35] D. Conomos. *Modal Signatures in Late Byzantine Liturgical Chants*. În: *Actes du XIVeme Congres d'Etudes Byzantines*, București, 1971, p. 520—530.

Scanned with OKEN Scanner



Unul dintre aspectele mărturiilor mediane ale Acatistului este acela al mărturiilor însoțite de neume în cerneală roșie — cel mai adesea *ison*, dar uneori și *apostrof* — plasate fie deasupra, fie dedesubtul neumelor în cerneală neagră, cu care încep noile fraze muzicale ; neumele roșii indică, după părerea lui Dimitri Conomos, posibilitatea unei opțiuni în maniera de interpretare : „problema opțiunii pentru antifonie este cea care îl determină pe copist să includă ambele semne — cel roșu pentru noul cîntăreț, iar cel negru, obișnuit, dacă același cîntăreț continuă melodia, într-o nouă sferă modală“ [36] (trad. n.). Opinia lui Conomos este susținută de noile versiuni ale Acatistului ; singura observație pe care am face-o este că aceste neume roșii încadrează pasaje melodice de lungimi variind între 30 și peste 1400 de sunete, ceea ce creează disproporție — dacă nu considerăm tereremurile și formulele intonaționale ca puncte obligatorii de schimbare a soliștilor [37].



[36] D. Conomos, *Byzantine Trisagia...*, *Op. cit.*, p. 317.

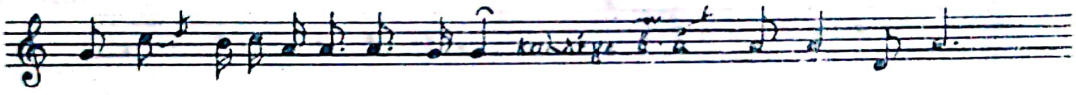
[37] Am luat ca exemplu Ἄγγελος πρωτοστάτης din Vatoped 1495.

Scanned with OKEN Scanner

În afară de mărturiile cu funcție muzicală, Acatistul mai conține și un fel de „indicații regizorale" — cum le numește Jorgen Raasted —, intercalări ale cuvîntului λέγε între fragmentele melodice ale strofelor și urmate *întotdeauna* de o mărturie mediană.

Sînt cunoscute multiplele funcții atribuite cuvintelor λέγε și πάλιν, atunci cînd le corespund semne neumatice, valoarea lor fiind uneori modală[38], alteori de marcare a unei schimbări în linia melodică[39] sau în interpretare (i.e. antifonică)[40]. În combinație cu semne de punctuație, ca ϶ , sau cu cuvîntul πάλιν știm că γέλε încadra fragmente melodice care trebuiau preluate de al doilea cor (solist)[41]. În acest caz, totuși, nu apare nici una dintre indicațiile mai sus-menționate și, dată fiind amploarea versiunilor în discuție ale Acatistului, considerăm improbabilă repetarea unor fragmente melodice.

Demn de semnalat este faptul că în cazul nostru indicația λέγε este întotdeauna distinctă față de linia melodică ; spre deosebire de multe alte cîntări din manuscrisele respective, ei nu îi corespund neume. Mai observăm, de asemenea, că uneori însemnările λέγε sînt însoțite de doi indici modali, dintre care primul are deasupra sufixul -ον : καὶ λέγε β̃ον · α΄ („și spune-l pe al doilea") ș.a.



Care este interpretarea corectă a acestor indicații ? Se referă ele la intonarea unei formule modale, cu scopul menținerii ei în fraza următoare, care în unele cazuri este (sau modulează) în alt mod ? Știm că aceasta este o practică frecventă în muzica hrisantică, cu referire la mărturiile principale. Comparînd manuscrisele care conțin aceeași versiune melodică am constatat că, cel mai adesea, indicațiile fie corespund aidoma, fie în locul lor apar intonații mediane sau scurte tereremuri din sfera modală respectivă. Desigur, anumite inconsecvențe în această privință ne împiedică să facem afirmații, dar cum, pe de altă parte, inconsecvențele se manifestă și în privința mărturiilor, avansăm ipoteza că acele îndemnuri însoțite de dubli indici modali semnifică o intonație suplimentară, din partea solistului, după toate probabilitățile una cu caracter improvizatoric. În ce privește a doua mărturie, care uneori coincide ca structură modală cu precedenta, iar alteori nu, ea ar putea facilita, în cazul de față, atacul precis al melodiei de către celălalt solist.

---

[38] J. Raasted. *Op. cit.*, p. 82 ; Chr. Hannick. *Etude sur l'Akolouthia Asmatiki*. În : *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, XIX (1970), p. 257.

[39] D. Conomos. *Op. cit.*, p. 308.

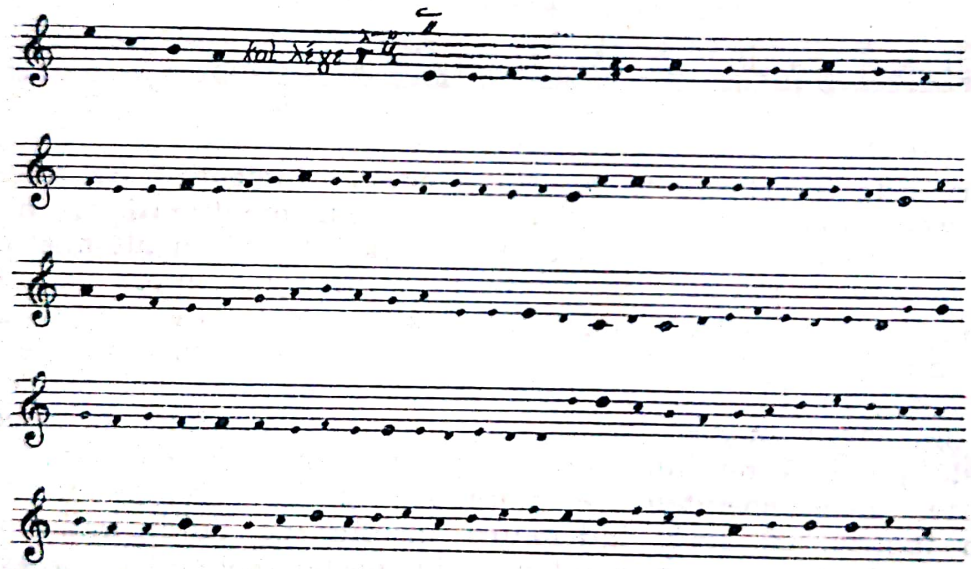
[40] *Idem, ibidem.*

[41] Semnul ϶ se găsește în manuscrisul autograf al lui Evstatie, din 1511, cunoscut ca manuscrisul Sciukin 350 (fol. 104v).

Scanned with OKEN Scanner

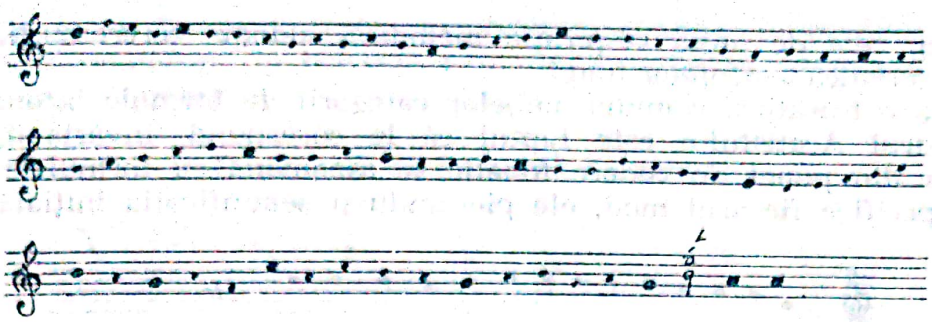
Cînd λέγε este însoţit doar de o singură mărturie — ne existînd nici un semn de reluare, iar pe de altă parte mărturia însoţitoare indicînd o nouă structură modală —, credem că semnifică continuarea fragmentului melodic următor de către acelaşi solist, care însă trebuie să intoneze în prealabil formula modului indicat de mărturie.

Un alt aspect al mărturiilor mediane în versiunile Imnului Acatist este cel al mărturiilor „deviate", care, aşa cum s-a demonstrat, pot primi identificări echivalente la o cvintă ascendentă [42] sau, în cazul de faţă, la o cvartă descendentă. Aceasta este o caracteristică a strofelor lungi ale imnului ; frecventele interpolări ale mărturiei (sau) cel mai adesea plasată în cadrul tereremului final al strofelor, ar indica o cadenţă pe *do*^{2} — dacă am transcrie mecanic — şi ar conduce melodia pe un drum greşit. În consecinţă, strofa s-ar termina pe sunetul *do*^{2}, şi la fel şi refrenul. Singura modalitate de a menţine discursul melodic în registrul şi în structura modală proprii este de a coborî melodia cu o cvartă, adică în *sol*^{1}. Cum ştia cîntăreţul unde să echivaleze mărturiile şi, de asemenea, care dintre posibilele interpretări ale înălţimii unei mărturii era cea corectă rămîne încă neclar şi este nevoie de exemple suplimentare pentru a clarifica acest mecanism.



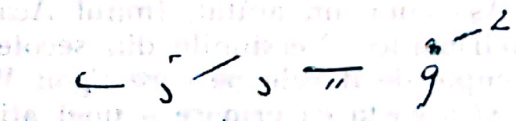
[42] În transcrierea teotokionului de Ioakim Monahul, Miloš Velimirović interpretează mărturia care precede tereremul la cvinta superiaoră pentru a menţine melodia într-un registru constant ; altfel, ambitus-ul ei s-ar fi extins la aproape două octave. Din acelaşi motiv, un alt teotokion, de Laskaris, este transcris de M. Velimirović la cvinta inferioară — interpretare susţinută nu numai de alte exemple, similare, ci şi de metoda de *Paralaghie* din manuscrisul Hilandar 53 (fol. 3r), analizată de D. Conomos. (A se vedea Miloš Velimirović, Ἰωακεὶμ μοναχὸς τοῦ χορσιανίτον καὶ δομέστικος Σερβίας, „Recueil des traveaux de l'Institut d'études byzantines", VIII/. În : *Mélanges G. Ostrogorsky*, II, Belgrade, 1964, p. 451 ; idem, *Unknown Stichera for the Feast of Saint Athanasius of Mount Athos*. În : *Studies in Eastern Chant*, I, Oxford, 1966, p. 129.

Scanned with OKEN Scanner

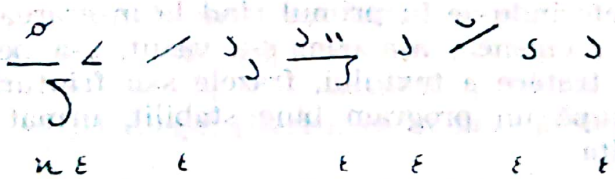


Formule intonaționale. Nu se pot spune prea multe în legătură cu înțelesul și scopul formulelor melodice inserate în strofele imnului, după cum, nici despre cele aflate în alte manuscrise din aceeași perioadă (sec. XIV și XV) și de mai tîrziu. În general, rolul formulelor intonaționale este de a ghida cîntărețul spre nota corectă, anticipînd structura melodică și ritmică a cîntării.

În Imnul Acatist, formulele intonaționale s-ar putea împărți în două categorii, în conformitate cu funcția pe care o îndeplinesc. O categorie o constituie formulele scurte, fragmentare, care apar în cadrul frazelor întrerupînd desfășurarea textului poetico-muzical pentru a sublinia, prin cele cîteva nume, tonul de bază sau structura de bază a modului.



sau:

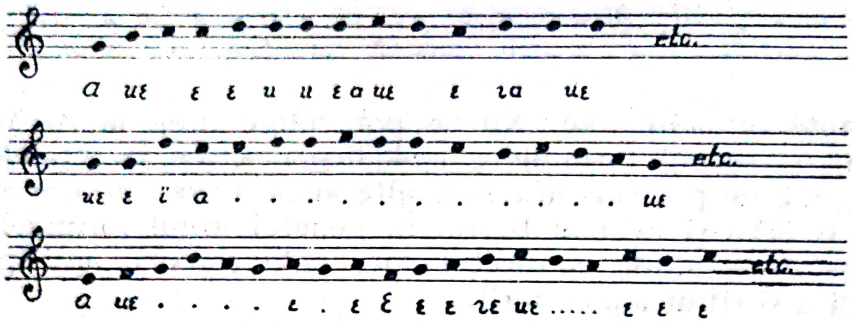


Am considerat ca o categorie aparte formulele de mari dimensiuni, pentru vizibila lor asemănare cu unele fraze poetico-muzicale și tereremuri — cu acestea din urmă, atît din punct de vedere strict muzical, cît și funcțional. Ele au primit același regim ca și tereremurile, fiind plasate la anumite intervale în cadrul desfășurării strofei și avînd, de asemenea, mărturii inserate în cadrul lor.

Spre deosebire de formulele din prima categorie, care-și păstrează funcția de reper modal, acestora din urmă le revine mai degrabă un rol ornamental, asemenea tereremurilor. De remarcat, în aceeași ordine de idei, că în timp ce formulele scurte se întîlnesc în toate strofele

imnului, cele de largă respirație melodică, aidoma tereremurilor, sînt o caracteristică a strofelor lungi.

Ca o trăsătură comună ambelor categorii de formule intonaționale din cadrul Acatistului este faptul că le corespund, invariabil, silabe ce doar din punct de vedere fonetic se aseamănă cu formulele cunoscute, specifice fiecărui mod, ele pierzîndu-și semnificația inițială.



Apariția formulelor intonaționale tot mai rar, în manuscrisele post-bizantine „relevă în mod cert — arată Dimitri Conomos — o schimbare de atitudine în ce privește necesitatea intonării lor“ [43] (trad. n.); după opinia sa, ceea ce trebuie reținut cu privire la apariția acestor formule în perioada sus-amintită este în primul rînd disocierea de rolul de mărturii, pe care îl aveau înainte.

Structura melodică. Așa cum am arătat, Imnul Acatist face parte din categoria cîntărilor melismatice. Versiunile din secolele XIV și XV au însă forme mult mai ample decît cele pe care Egon Wellesz le considera bogat ornamentate, și aceasta ca urmare a unei atitudini complet noi în cîntarea bisericească, manifestată prin „amplificarea formelor tradiționale și manipularea textelor vechi, de sute de ani, pentru a satisface ritualul bizantin în structura sa completă și proaspăt dezvoltată“ [44] (trad. n.).

Versiunile din secolele XIV și XV sînt alcătuite în stil kalofonic — termenul referindu-se în primul rînd la inserarea în melodie a tereremurilor. De asemenea, așa cum s-a văzut, s-a petrecut o schimbare în maniera de tratare a textului, frazele sau frînturile de fraze nemairepetîndu-se după un program bine stabilit, urmat cu consecvență de la o strofă la alta.

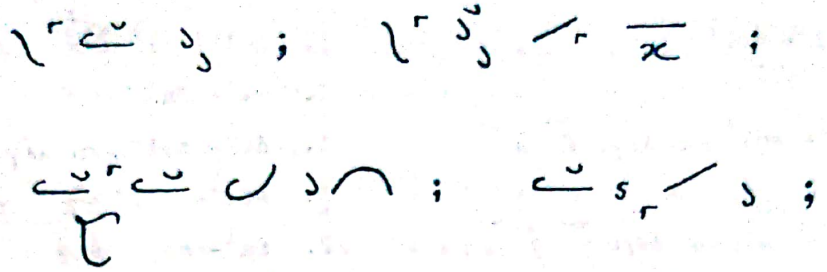
Schimbările nu sînt mai puțin spectaculoase nici la nivel melodic : structura muzicală a imnului nu mai este în concordanță cu cea a textului, ca în Codex Ashburnham .64 — nici în privința primelor șapte versuri, corespunzătoare troparelor, nici a heretismelor. În afară de tehnicile principale de amplificare a formei (repetări de fraze, inserarea de tereremuri și formule intonaționale), frazele sînt mai ornamentate decît cele ale versiunilor anterioare. Ca o consecință firească a acestor trăsături noi, ambitus-ul se lărgește pînă la doudecimă și tredecimă. Coloritul modal, la rîndul său este mai variat. „Marile hipos-

[43] D. Conomos. *Op. cit.*, p. 324.

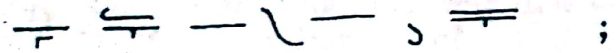
[44] Idem, p. 46.

taze", a căror frecvență este remarcabilă, conferă liniei melodice un pronunțat dinamism ; în privința anumitor combinații ritmice se creează uneori situații ambigue.

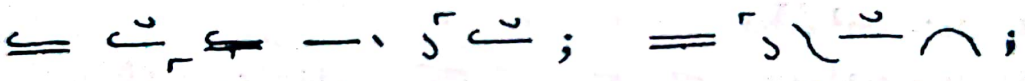
Combinații de țachismă cu gorgon :



Combinații de apodermă cu gorgon :



Combinații de țachismă, apodermă și gorgon :



Este uimitor cum, fiind alcătuite din strofe compuse de melozi diferiți și la date cronologice diferite, prezentînd atîtea elemente de natură să strice echilibrul trecut (am păstrat ca punct de referință același Codex Ashburnham. 64), versiunile mai noi constituie, totuși, ansambluri unitare. Unitatea acestor versiuni ale imnului se realizează printr-o serie de elemente comune — deopotrivă de ordin stilistic și muzical propriu-zis — și de tehnici comune de compoziție. În primul rînd, prin motivele și frazele melodice identice, prin cadențele comune. Unitatea coloritului modal este asigurată prin folosirea acelorași structuri : I — autentic și plagal —, II — autentic și plagal (forma *Nenano)* —, modul leghetos și III plagal (Baris), ca și prin gradul de repetabilitate a modulațiilor.

Tereremurile, ca și formulele intonaționale, sînt plasate între fraze sau în cadrul lor. În legătură cu aceasta menționăm marea asemănare a unora dintre ele cu fraze melodice cu text, ceea ce pune în lumină raportul strîns existent între elementele structurale și cele stilistice ale acestor versiuni, între forma și fondul lor (din punct de vedere semantic).

Mai trebuie arătat, de asemenea, că de cele mai multe ori aceeași versiune melodică prezintă tereremuri ce diferă de la un manuscris la altul (se întîmplă însă și ca diferențierea să consiste în inversarea unor fraze ale tereremurilor, ca în cazul icosului 1 în manuscrisele V. 1495, fol. 295 și V. 1528, fol. 138).

Scanned with OKEN Scanner

Succesiunea frazelor poetico-melodice - şi cadenţele lor - în icoasele 1 şi 3 ale imnului:

Ἄγγελος πρωτοστατης

1. sol^1- sol^1

1. si^1- sol^1 καὶ λέγε

2. la^1- la^1 καὶ λέγε

3. sol^1- la^1

4. la^1- la^1

Tererem: re^2- la^1

4. re^2- la^1

4. la^1- sol^1

5. la^1- sol^1

Tererem: re^2- sol^1

5. sol^1- re^2

Heretismos:

6. si^1- do^2

7. do^2- la^1

Tererem: la^1- la^1

6. la^1- re^2

7. mi^2- si^1- fa^1

8. sol^1- mi^2- la^1

Tererem: la^1- la^1

8. mi^2- si^1

9. do^2- sol^1

Tererem: sol^1- sol^1

Γνῶσιν ἄγνωστον

1. sol^1- mi^1

1. mi^1- la^1

1. do^2- sol^1 καὶ λέγε

1. sol^1- sol^1

2. fa^1- sol^1

3. sol^1- fa^1

4. la^1- la^1 καὶ λέγε

1. la^1- sol^1

2. do^2- do^2

3. do^2- sol^1

4. sol^1- sol^1

5. sol^1- re^2- sol^1 καὶ λέγε

5. sol^1- sol^1

Formulă: si^1- do^2

Heretismos:

6. si^1- do^2

7. mi^2- la^1 καὶ λέγε

6. la^1- si^1

7. do^2- fa^1

8. sol^1- mi^1

Tererem: mi^1- la^1

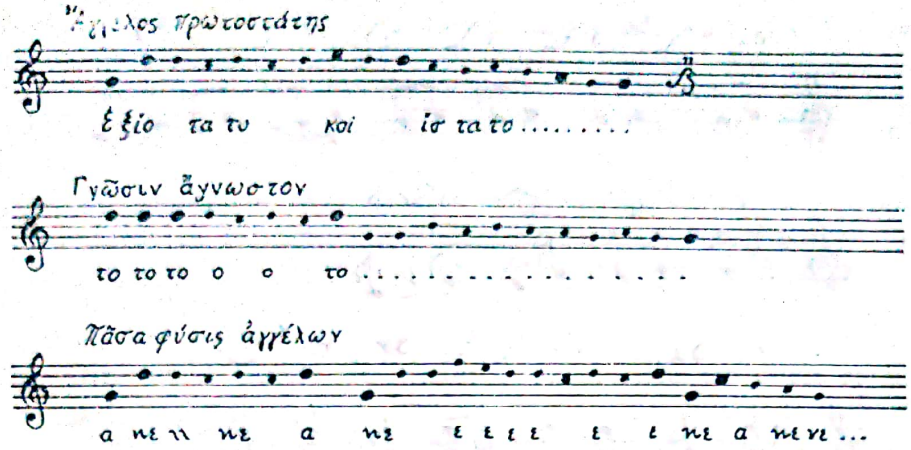
8. mi^2- mi^2

9. sol^2- la^1

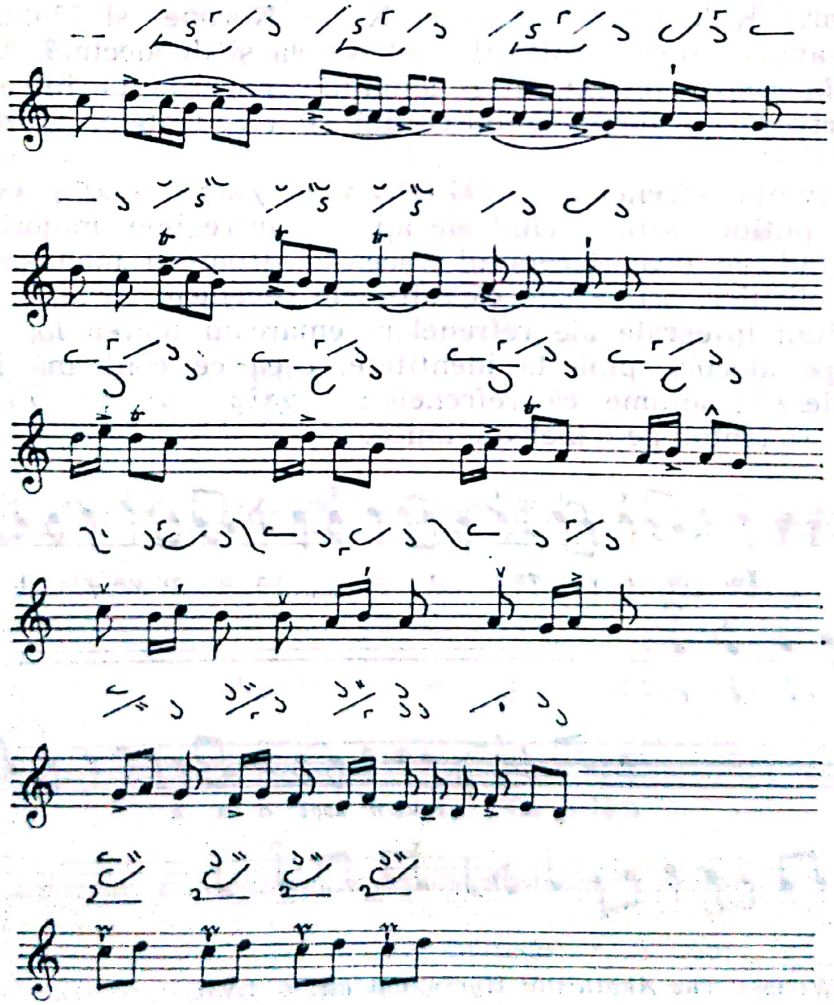
8. mi^2- la^1

9. do^2- sol^1

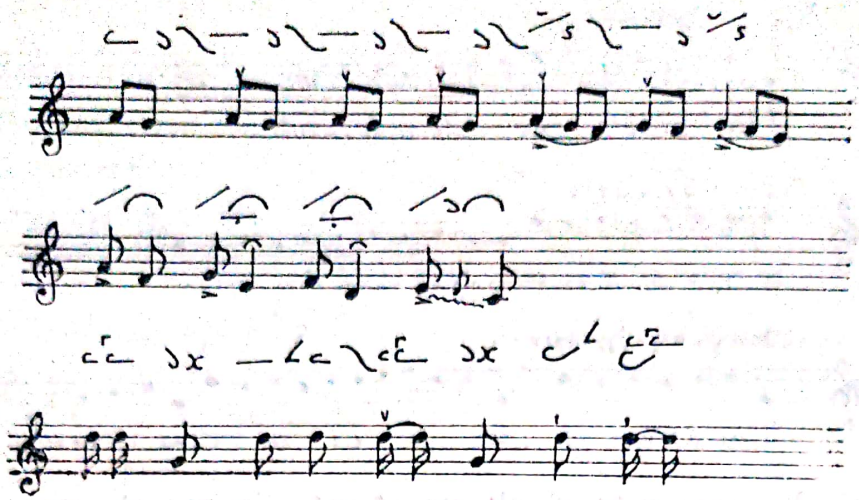
Tererem:şi formulă: sol^1- sol^1



Edificiul sonor este clădit pe structurile modale menționate, ale căror scări se încadrează în limitele unor tetra- sau pentacorduri prezentate ca atare sau ascunse în filigranul micro-structurilor melodice înlănțuite prin mers treptat și salturi, conform desenelor, elaborate, mereu altele. Așa se explică și de ce motivele și celulele melodice simple, plasate adeseori pe aceleași sunete, prezente în fraze cu text ca și în tereremuri, nu dau impresia de stereotipie.



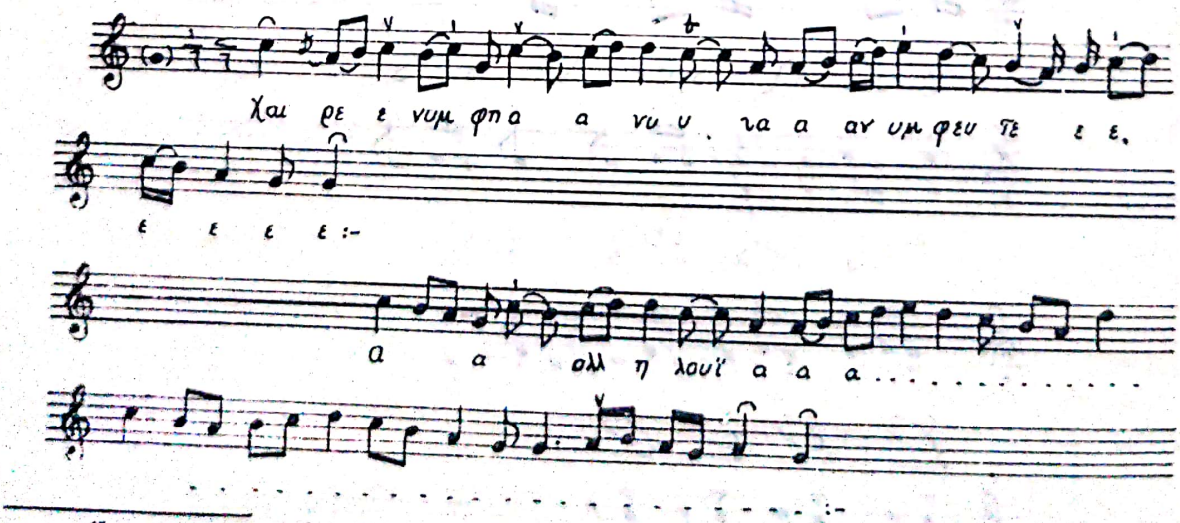
Scanned with OKEN Scanner



Diferențierea frazelor este obținută prin tehnica de construcție muzicală folosită : prin inversare și mai ales prin repetarea în obstinato sau, prin secvențarea și varierea celulelor în sensul amplificării frazei muzicale.

O altă trăsătură generală a conturului melodic o constituie mersul treptat, întrerupt de salturi de cvartă și cvintă — mai rar de sextă sau octavă — salturi pregătite și „compensate" printr-o mișcare melodică contrară. Kukuzel, iar după el Xenos Korones și Manuil Hrisafis par să fi savurat efectul salturilor de octavă și duodecimă. Mai trebuie amintită, în acest context, și o anumită concordanță între strofe în ceea ce privește gradarea ambitus-ului și a cadențelor frazelor corespondente.

În privința refrenelor — ἀλληλούια și χαῖρε νύμφη ἀνύμφευτε —, sînt foarte puține cazurile cînd ele apar în întregime, majoritatea strofelor schițîndu-le doar începutul ; aceasta deoarece manuscrisele erau destinate soliștilor, ori se știe că refrenele reveneau corului. Comparînd două versiuni integrale ale refrenelor remarcăm marea lor asemănare, mergînd, pe alocuri, pînă la identitate, ceea ce confirmă ipoteza lui Egon Wellesz [45], anume că refrenele : χαῖρε νύμφη ἀνύμφευτε și ἀλληλούια se cîntau pe o melodie unică.



[45] E. Wellesz. *The Akathistos Hymn*, Op. cit., p. LVII.

Scanned with OKEN Scanner

Prooda: Τῇ ὑπερμάχῳ, acest „imn al victoriei", cum a fost denumită, este alcătuită din șase versuri, diferite, din punct de vedere metric, de restul imnului. A doua parte a ultimului vers este χαῖρε νύμφη ἀνύμφευτε, refrenul său, și unul din cele două refrene ale imnului.

Avem la dispoziție mai multe versiuni melodice ale proodei — în primul rînd datorită faptului că cele șase manuscrise la care ne referim conțin între una și trei versiuni fiecare. Alte versiuni, aflate de noi în manuscrise mai timpurii sau contemporane cu acestea, adaugă elemente edificatoare cu privire la evoluția stilistică a proodei și implicit a imnului. Din acest punct de vedere, versiunile pe care le aducem în discuție se pot împărți în trei grupe, corespunzătoare a trei etape succesive pe care le înregistrează evoluția proodei în răstimp de două secole și jumătate.

Din prima grupă fac parte : Codex Ashb. 64, permanentul nostru punct de reper, și alte două manuscrise, anterioare acestuia :

Γ.γ.V (a. 1225) și Γ.γ.III (a. 1237). Cele trei mss. conțin aceeași melodică (versiunea anonimă pe care o cunoaștem din Codex Ashb. 64), caracterizată prin prezentarea textului complet al proodei și printr-o linie melodică melismatică, în care frazele se succed fără repetiții și fără inserții de tereremuri sau/și formule intonaționale.

Cea de a doua grupă este formată din versiunile lui Aneotes-Kukuzel [46] și Glikys. Sînt versiuni incomplete, formate dintr-o singură frază (prima a textului), repetată, foarte melismatică, urmată de o lungă formulă intonațională legată la rîndul ei de un tererem.

Grupa a treia o formează versiunile lui Kukuzel, Ioan Klada, Xenos Korones. Versiunile lor se caracterizează prin amploarea formei, în care frazele se repetă — de obicei în perechi — și sînt întrerupte de lungi tereremuri și formule intonaționale. Dăm mai jos schema versiunilor din această grupă.

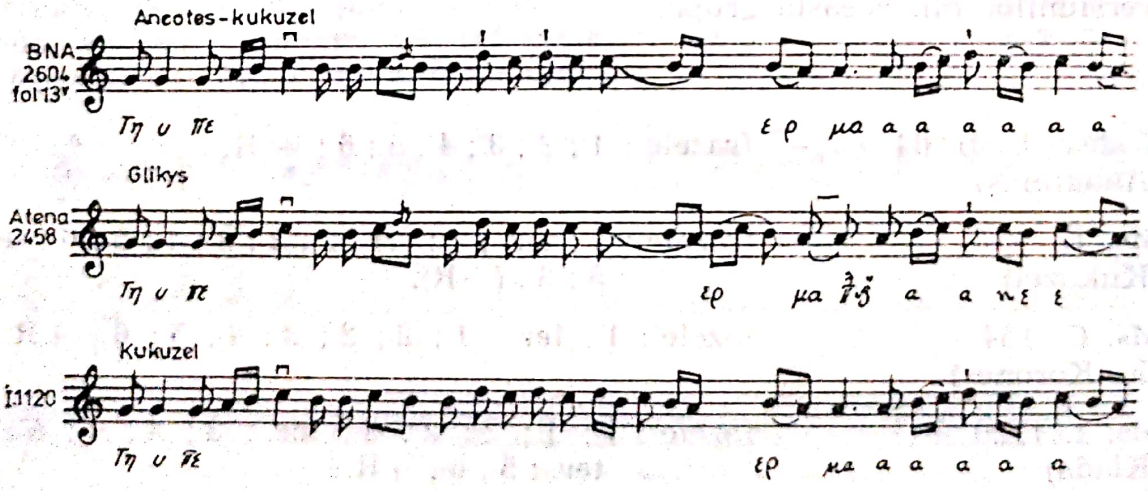
Codex Ashb. 64 (Anonimus)	— frazele : 1 ; 2 ; 3 ; 4 ; 5 ; 6 ; + R.
Ms. K. 457 (Kukuzel)	— frazele : 1 ; ter. ; 1 ; (1) ; 2 ; 3 ; 3 ; 4 ; 5 ; 6 ; ter. ; 5 ; 6 ; (+R).
Ms. C. 154 (X. Korones)	— fazele : 1 ; ter. ; 1 ; 2 ; 2 ; 3 ; 4 ; 5 ; 6 ; +R.
Ms. I. 1120 (Klada)	— fazele : 1 ; 1 ; 2 ; 2 ; 3 ; ter. ; 3 ; 4 ; 4 ; 5 ; 6 ; ter. ; 5 ; 6 ; +R.

[46] Nu am avut la dispoziție o versiune atribuită în exclusivitate lui Aneotes, ci doar una în care Kukuzel apare în calitate de „aranjor" (Ms. B. N. Atena 2604, fol. 13v) ; cu toate acestea, știm că „înfrumusețările" se traduc, în această perioadă, prin adaosuri cu totul nesemnificative.

Scanned with OKEN Scanner

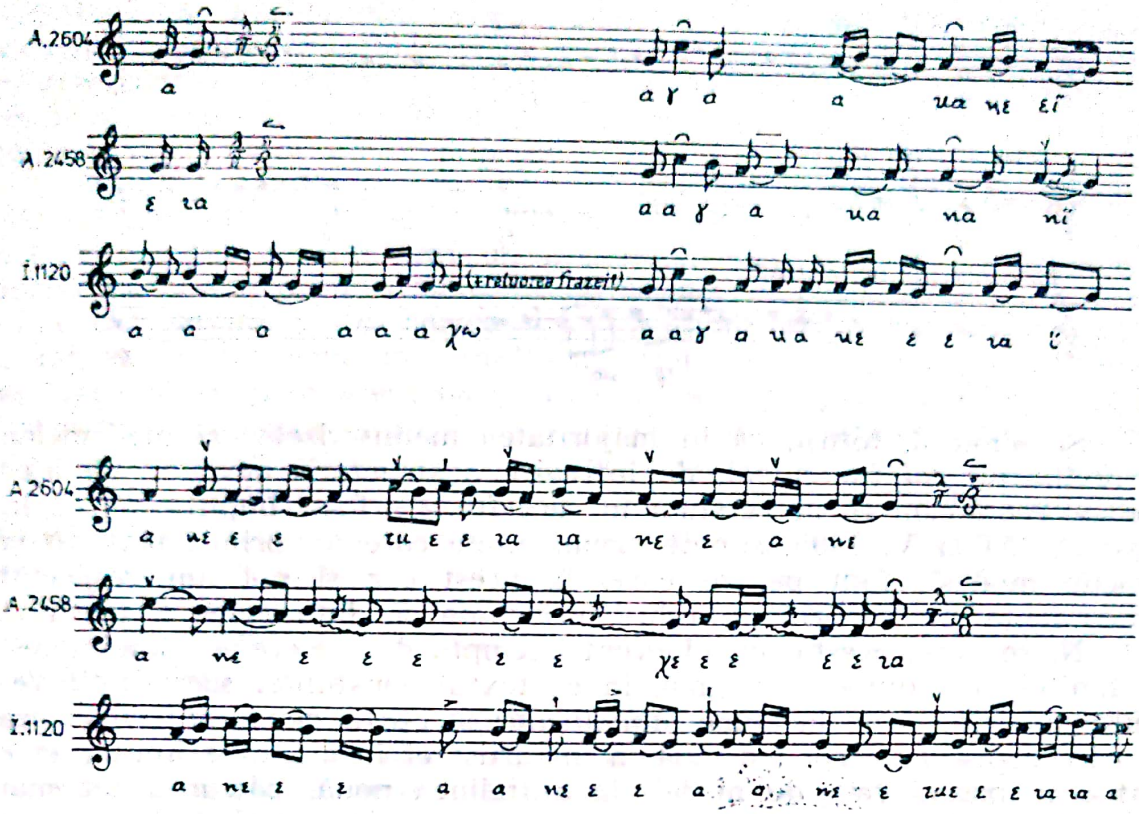
Se naşte întrebarea firească : ce explicaţie s-ar putea da apariţiei acestor versiuni incomplete ? Ştim că şi refrenele strofelor sînt, în marea lor majoritate, copiate parţial, scribul considerînd suficient să consemneze doar incipitul lor melodic. Dar dacă în cazul lor explicaţia o dă destinaţia manuscrisului — pentru uzul soliştilor — care este rostul copierii incomplete a proodei ? Să se fi cîntat aceste versiuni numai pe parcursul slujbei, la reluarea proodei ? O astfel de supoziţie este infirmată de manuscrisele care nu conţin decît versiunea incompletă a proodei. Manuscrisele nu furnizează nici o explicaţie în acest sens. Ea decurge din cercetarea versiunilor integrale ulterioare. Observăm că toate versiunile din cel de-al treilea grup au tererem după prima frază. Forma sub care se prezintă versiunile lui Aneotes şi Glikys s-ar putea justifica prin faptul că scribul a consemnat numai ceea ce era nou, diferit, faţă de versiunile anterioare, de tipul celor din Codex Ashb. 64, respectiv formula intonaţională legată de tererem, care însoţea prima frază a proodei ; restul melodiei urma un tipar binecunoscut (Wellesz insistă asupra asemănării existente între condacele din Codex Ashb. 64, arătînd că explicaţia asemănărilor melodice stă în tehnica folosirii formulelor, principiu de bază în creaţia muzicală bizantină). Un alt argument în sprijinul ipotezei noastre este şi faptul că în versiunile următoare, chiar ale lui Kukuzel, X. Korones, Klada, frazele 2-6 sînt mai puţin melismatizate. Versiunile lui Aneotes şi Glikys trebuie să fi avut o formă intermediară între primul grup de versiuni şi cel de-al treilea, foarte probabil mai apropiată de cea a lui Kukuzel sau Korones.

Din punct de vedere melodic, ceea ce ni se pare demn de relevat este marea asemănare existentă între versiunile lui Aneotes, Glikys şi Kukuzel. Pe o mare porţiune de la începutul cîntării — incluzînd şi un fragment din formula intonaţională — aceste trei versiuni sînt asemănătoare pînă la identitate, pentru ca apoi să se diferenţieze, în conformitate cu personalitatea artistică a fiecărui autor. Kukuzel face trece-

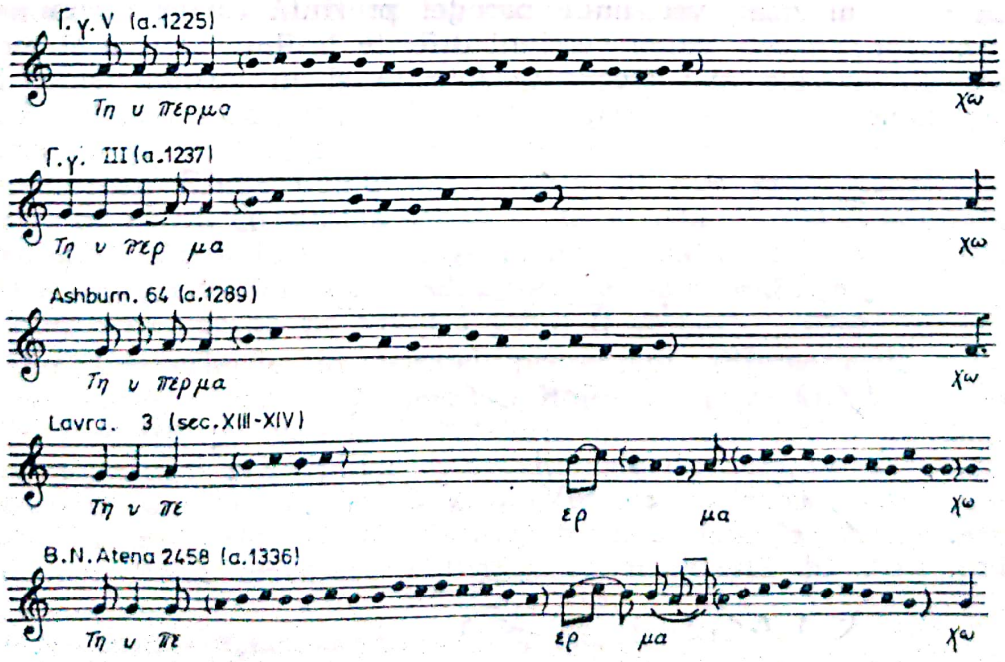


rea spre următorul grup de compozitori, anticipînd structura formală de tip foarte elaborat a proodei ; modelul propus de Glikys rămîne însă valabil, unii dintre compozitori optînd pentru el, aşa cum pare să fi fost cazul lui X. Korones.

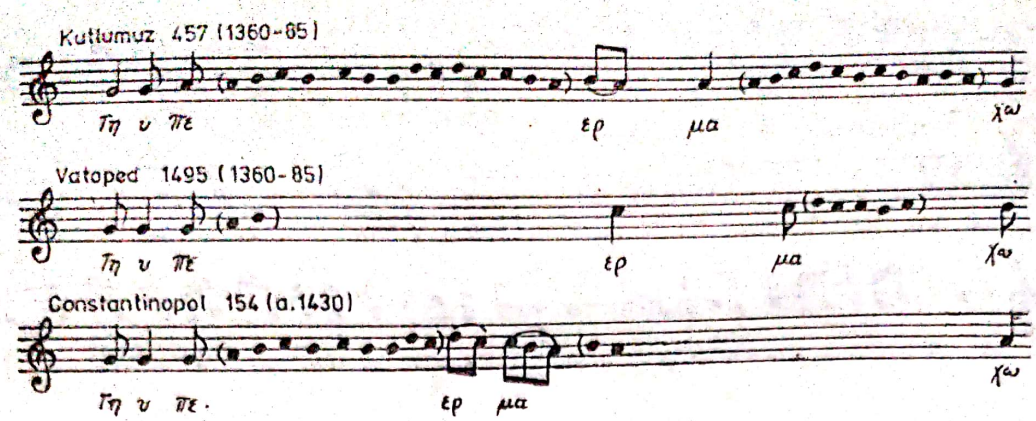
Scanned with OKEN Scanner



Am experimentat transcrierea în paralel a mai multor versiuni, după criteriul funcțional în relația text-muzică, punînd între paranteze „accesoriile", adică melismele care împodobesc unele silabe.



Scanned with OKEN Scanner

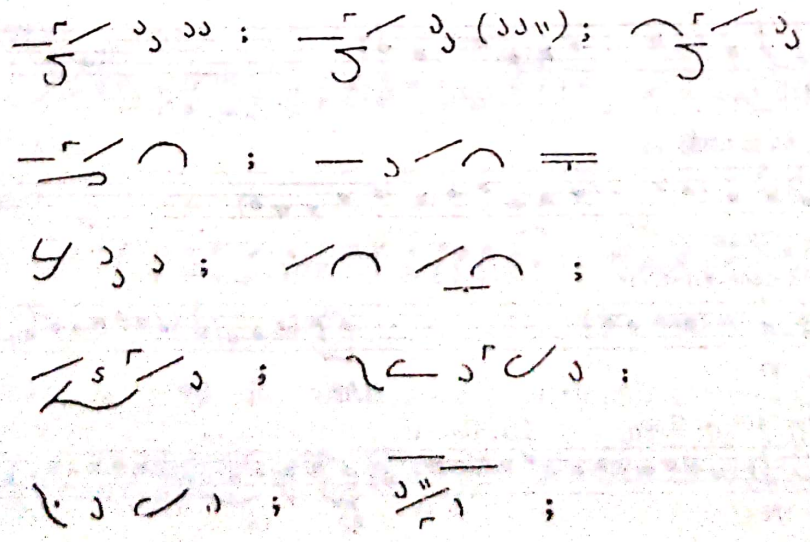


Se observă, totuși, că în majoritatea manuscriselor *și* melismelor le revine un rol funcțional, de întregire a structurii modale ; de asemenea, remarcăm că în versiuni în care fraza a fost simplificată, ca în Mss. C. 154 și V. 1495, sunete ornamentale care au primit text au și funcție modală, fapt pentru care, în acest caz și noi am respectat concordanța pe verticală, dîndu-i prioritate în fața celei a textului.

Ni se pare, acesta, un elocvent exemplu de trecere — bineînțeles, în limitele îngăduite de dogmă, în contextul conștiinței sacralității vechilor modele — de la etapa *mimeticului* la cea a *manierei ;* de la cea în care copistul — cel mai adesea un artist el însuși — e limitat la o atitudine pasivă față de model, la atitudinea nouă, pătrunsă tot mai evident de subiectivitatea sa artistică.

Cele șase manuscrise din secolele XIV și XV cuprind versiunile proodei incluse de noi în grupele 2 și 3. Am văzut că, din punct de vedere stilistic, aceste versiuni prezintă aceleași date ca și strofele imnului (i.e. fraze melismatice, repetate, între care sînt inserate tereremuri și formule intonaționale) — versiunile proodelor remarcîndu-se printr-o anumită simetrie a frazelor, pe care nu o întîlnim în restul imnului (a se vedea *schema*).

La nivel muzical, versiunile proodei prezintă aspecte comune cu restul imnului : în cele patru versiuni diferite întîlnim celule și motive melodice dintre cele mai frecvente folosite și în strofele sale. Dăm cîteva exemple :



Față de prooda din Codex Ashb. 64, care prezintă două fraze melodice identice (frazele 1 și 2), versiunile de față — ca de altfel și strofele care le urmează — prezintă doar *elemente* muzicale, recognoscibile în toate cele șase fraze ale fiecărei versiuni, fără însă a lăsa impresia unei organizări intenționate.

Este în intenția noastră de a efectua un studiu cît mai cuprinzător al versiunilor din secolele XIV și XV ale Imnului acatist — studiu la care paginile de față sînt un preambul. Încercînd să schițăm concluziile la aceste prime observații prezentate în paginile de față, vom spune că, din punct de vedere strict muzical, aceste versiuni ne pun în fața unor probleme mai mult sau mai puțin neobișnuite, a căror rezolvare ni se pare esențială pentru înțelegerea justă a muzicii și a sistemului de gîndire muzicală bizantină din acea perioadă. Ne referim la acele combinații ritmice pe care, cel puțin sistemul nostru de notație le decodifică ambiguu (a se vedea p. 263) ; la însemnările din cuprinsul strofelor, care rămîn în continuare enigmatice (p. 257), dar mai ales la acele mărturii — deopotrivă principale și mediane —, a căror prezență, în unele cazuri, ni s-a părut a semnifica o structură în sine (*Nenano* plasat între fraze) sau un reper de înălțime, și nu în mod obligatoriu privite în relația lor cu întregul.

Referitor la unitatea stilistică și muzicală a versiunilor imnului, ea se menține, dar în alte coordonate estetice ; irmosul imnului nu mai este un model în sensul strict imitativ, în care era pentru melozii secolului al XIII-lea. Cel din secolele XIV și XV propune un cadru stilistic-muzical recognoscibil ca *analog* în celelalte strofe ale imnului. În acest context, ni se pare semnificativ pentru mentalitatea vremii, comentariul pe care îl face Manuil Hrisafis în tratatul său : „primul compozitor de icoase a fost Aneotes, iar al doilea a fost Glikys, care l-a imitat pe Aneotes ; apoi, al treilea a fost așa-numitul Ithikos, urmîndu-i pe mai sus-menționații doi profesori și după toți aceștia plăcut-numitul Kukuzel, care a fost cu adevărat un mare profesor. Totuși, el și-a urmat predecesorii cu rigurozitate și nu a inovat în nimic din ceea ce fusese considerat și dovedit ca bun de către dînșii, deoarece el nu credea necesar să inoveze. După ei veni Ioan Lampadarios, care fu, fără îndoială, mai puțin valoros decît predecesorii săi, și care, scriind cu mîna lui și folosind exact aceste cuvinte a spus : «Acatistul compus de mine, Ioan Klada Lampadarie, imită cît mai mult posibil vechiul Acatist». Și el nu se simțea jenat să scrie asta, ci chiar era mîndru ; iar exemplul său a fost ca o lege pentru ceilalți ; nici să se abată de la rîvna compozitorilor mai vechi, nici să inoveze în nimic mai mult decît crezuseră aceștia pe vremea lor a fi corect“ [47] /trad. n./.

Din transcrierile în paralel prezentate, diferențierile existente între versiunile succesive trasează o linie de demarcație clară între o etapă și cealaltă, pe care însă maistorii din secolul XV o priveau prin prisma respectării principiilor compoziționale de bază, ca pe o inovație în contextul unei puternice tradiții. Versiunile proodei, mai ales, ne pun în fața unui exemplu de adeziune tot mai slabă la vechile principii structurale. Noua orientare stilistică se manifestă în plan pluridi-

[47] D. Conomos. *Byzantine Trisagia...*, *Op. cit.*, p. 74—75.

Scanned with OKEN Scanner

mensional : amplitudinii formei îi corespunde un contur mai variat, desfășurat într-un ambitus mai larg, îngăduind vocii să-și dezvăluie strălucirea și forța expresivă. Coloritul predominant este cel al modurilor IV și II plagal, îmbogățit cu multiple inserții modale înrudite.

Dimensiunea temporală este amplificată prin abundența și varietatea semnelor ritmice.

Versiunile Acatistului mai constituie și un bun exemplu de felul cum noile trăsături stilistice — caracteristice „marii schimbări" care a avut loc în secolul al XIV-lea — s-au conturat, tot mai pregnant, încă din perioada anterioară, prin creațiile unor Aneotes, Glikys și altora.

Dac-ar fi să facem o încadrare în categorii estetice, versiunile din secolul al XIII-lea ale Acatistului, remarcabile prin deplina armonie dintre conținut și formă, printr-o *măsură* anumită în dimensionarea lor, ca și întocmirea muzicală, sînt creații ce se adresează, astfel, mai mult percepției, putînd fi încadrate în categoria estetică a *frumosului*. Noile versiuni, în schimb, se caracterizează prin supradimensionarea formei și prin dinamizarea, prin tensionarea discursului muzical — cu mijloacele pe care le-am arătat mai înainte. Ele creează mai mult decît o bucurie estetică, o intensă exaltare, virtuțile lor plasîndu-le în categoria estetică a *sublimului*.

Scanned with OKEN Scanner

EMILIA COMIŞEL
şi
VASILE CICA

ROMANA - primul dans românesc de salon

Scanned with OKEN Scanner

Spre mijlocul secolului al XIX-lea, în Transilvania se desfășoară o activitate din ce în ce mai intensă pentru promovarea și dezvoltarea culturii și artei naționale. Buni cunoscători și fervenți admiratori ai cîntecului și dansului popular, intelectualii transilvăneni și bănățeni apelează la patrimoniul folcloric al poporului ca mijloc eficace pentru susținerea tezei originii și descendenței noastre romane, a continuității românilor pe acest pămînt, precum și pentru fundamentarea unei culturi naționale. Încă din anul 1830, Eftimie Murgu luase drept semn distinctiv al romanității noastre muzica populară, pe care o compară cu cîteva melodii sîrbești pentru a combate teoria neîntemeiată a lui Thököly despre originea noastră sîrbească [1]. Cu cîțiva ani înainte, Damaschin Bojincă combătuse această teorie luînd ca argument creația folclorică (obiceiuri, port, dansul „De doii"), producții spirituale care demonstrează modalități de gîndire și simțire specifice românilor, diferite de ale altor popoare [2].

În orașele de peste Carpați, românii organizează întîlniri și petreceri în care folclorul, în variatele lui aspecte, este nelipsit. Influența „evropenească" se resimte nu numai în trimiterea unui număr mare de tineri la învățătură în centrele din mijlocul și Vestul Europei, ci și în modul de viață socială, în preluarea unor producții artistice care tind să le înlocuiască pe cele naționale.

După 1820, scrie Lucia Andronic-Vasilescu în *Manualul* său *de dansuri naționale*, „societățile noastre încep să se organizeze europenește și dansurile naționale sînt înlocuite cu polka-mazurca și lanciers, quadrille, pas de quatre" (...) [3]. La petrecerile orășenilor sînt preferate dansurile de coloană străine, deși majoritatea intelectualilor erau atașați cîntecului și dansului popular.

În orașele din Ardeal, Banat, Crișana și Maramureș se organizau baluri la care se jucau dansuri populare. Acestea erau executate de tineri, ei făceau „probe de dans" și adesea în timpul petrecerilor se

---

[1] Eftimie Murgu. *Rumänische Tänze und Schäfer Arien, Wiederlegung der Abhandlung welche unter dem Titel vorkommt : Erweis dass die Walachen nicht römischer Abkunft sind* — 1830.

[2] Damaschin Bojincă. *Răspunderea dezgustătoare la cîrtirea cea din Halle, în anul 1823, cu titlul Erweis...*

[3] Lucia Andronic-Vasilescu. *Manual de dansuri naționale întocmit de...* (Curs predat la Institutul de educație fizică în colaborare cu Elena V. Bădulescu) Edit. Sportul — București, 1927.

prezentau surprize [4]. Ştefan Emilian, profesor la Braşov, era unul din cei mai buni cunoscători ai jocurilor populare. Repertoriul era format din jocuri specifice tuturor regiunilor de peste Carpaţi : De doi, Pe loc, Măzărica din Banat, Haţegana din Hunedoara, Ţarina din Munţii Apuseni, Mărunţelul din Bihor, Tropotita din Maramureş, Învîrtita din Mărginime, Ţara Oltului şi de pe Tîrnave [5].

Impresionaţi profund, după adunarea de pe Cîmpia Libertăţii, românii luptă cu mai multă convingere şi pasiune pentru consolidarea vieţii social-culturale naţionale, organizează întîlniri, seri de literatură şi teatru, petreceri la care pulsează cu tărie un suflu naţional. După o astfel de întîlnire, Iacob Mureşianu, unul din cei mai de seamă intelectuali ai Braşovului, profesor şi director al Gimnaziului local romano-catolic, se hotărăşte să compună un dans românesc de salon, împreună cu Ştefan Emilian, arhitect-profesor, care era şi un îndrăgostit de dansul popular şi un bun compozitor [6].

Emilian, la rugămintea lui Iacob Mureşianu, colegul său de la gimnaziu, pune pe note melodiile pe care acesta i le recomandă, aranjîndu-le sumar pentru pian. Ajutat de un „magistru de joc", „Francisc Kamauf din Braşov, Mureşianu organizează, în anul 1849, sub formă de suită, un „salt regulat naţional". În *Foaie pentru minte, inimă şi literatură* (nr. 4 din 1850), el face o descriere a acestui dans de salon, menţionează figurile şi modul de execuţie, sfîrşind cu o poezie în acrostih — modalitate nouă de explicare a dansului de coloană pe care îl numeşte ROMANA. Denumeşte şi cele cinci figuri : 1. *Rosa ;* 2, *Octavia ;* 3. *Mureşana ;* 4. *Augusta ;* 5. *Nimfa.* Ultima parte, după *Nimfa,* o numeşte *Amata.*

Rosa începe pe sub mînă, balansează, trece-n hori,
Octavia îmbrăţişează, schimbă dama-ntre feciori ;
Mureşana îmi distinge jocul cel înfocat,
Augusta cu două verguri se învîrteşte, balansează,
Nimfa, aspră din natură, le înşiră la un loc,
Amata e că se-nceaptă, 'nşală, se-nvîrte ca din foc.

În *Gazeta Transilvaniei* (29 ian. 1850), maiorul Ion Popa (Tunarul din Dumbrău), aminteşte că „reposatul profesor şi redactor a dat şi numele jocului, al cărui botez, pe numele Romana, s-a făcut la începutul anului 1850 în casele comerciantului Gheorghe Ioan".

O nouă descriere, mult mai amplă, legată şi de muzică, o deţinem de la un entuziast admirator al creaţiei folclorice şi al acestui dans, tînărul Ioan Şepeţianu din Chizătău [7] în revista *Familia* din 1871 (nr. 2 din 22 ian.). Autorul deplînge situaţia acestui dans care, deşi

[4] Tiberiu Brediceanu. *Scrieri* — Edit. muzicală, Bucureşti, 1976, pag. 141.

[5] Ibidem, pag. 140.

[6] Ştefan Emilian a compus mai multe vodeviluri, după stabilirea sa la Iaşi ca profesor universitar. A compus mai multe variante ale dansului *Romana* şi alte piese pentru pian.

[7] Ioan Şepeţianu, absolvent al Facultăţii de drept şi bun interpret la vioară. Împreună cu tatăl său, Trifu Şepeţian, a înfiinţat primul cor de ţărani, în comuna Chizătău, în 1857.

Scanned with OKEN Scanner

„frumos, se joacă prea rar pentru că este greu de executat", este „complicat". Ioan Șepețianu ne dă prima descriere detaliată a dansului în funcție de muzică. „Dans de salon", Romana este împărțită „în 5 figure" iar fiecare figură se încheie cu un „Rondo sau Hora". La prima figură muzica este o Ardeleană, la a doua Hațegana sau De doi, la a treia „Pe piciorŭ", iar la figurile 4 și 5, „compuneri de învîrtite, balance și alte mișcări care se pot acomoda unui joc de coloană". Apoi urmează descrierea fiecărei figuri și modul de repetare a frazelor muzicale (vezi ANEXA I).

În 1886, un „martor ocular" — care se pare că era Ștefan Emilian, după opinia lui Tiberiu Brediceanu[8] — publică o broșură intitulată : *Istoricul renascerei jocurilor (danțurilor) noastre naționale Romanulu și Bătuta, precum și a musicei și a Teatrului românesc în Transilvania descrisă de unu martoru ocularu* (Iași, Tip. Națională — 1886).

Autorul, Ștefan Emilian, numit de maghiari Kertész, ia atitudine critică împotriva editorului Constantin Gebauer la care apăruse Romana, aranjată pentru pian sub semnătura lui Iacob Mureșianu-junior, în anul 1885, cu titlul : *Romana, quadril național transilvanian, dedicat Dșoarei Amalia*. El scrie : „Nu se știe cum s-a întîmpat însă că cea dintîi Romana, pusă pe note de dl Emilian, a apărut prin editorul Gebauer la București, însă sub numele dlui Iacob Mureșianu-junior ca autor".

Atît dansul cît și muzica lui au circulat prin interpreți, pe cale orală sau prin manuscrise. De aceea fiul lui Mureșianu, tînărul compozitor Iacob Mureșianu, simte nevoia de a clarifica lucrurile și, în același timp, de a repune dansul în circulație. El scrie în *Musa Română* (nr. 6 din 1888), revista sa muzicală și literară : „Muzica Romanei își are originea sa din anul 1849 și e compusă din diferite melodii populare din Transilvania și anume din ținuturile : Hațeg, Abrud, Banatul Timișean, de pe Someș și de pe Olt etc. Atît colecțiunea și ordinea musicei cît și aranjarea Romanei în figuri și hore este opul tatălui meu, decedatul Iacob Mureșianu, care pătruns de simțul și adevărul că lumea cea mare judecă pe popoare — drept sau strîmb — mai mult după semnele externe, întreprinse a culege toate figurile dansului Hațegana și toate variațiile musicei lui apoi, dîndu-le pe mîna unui măistru, ceru regularea sau mai bine-zis redigearea lor, păzind cu multă scrupulozitate ca nici saltul nici musica să nu piardă cîtuși de puțin din caracterul și ritmul său național, și care tocmai atunci, sub președentu soacrei Maria Nicolau și *Reuniunea femeilor române din Brașov*, dedică Reuniunii acest joc per eminentiam național pe care, cum am zis mai înainte, ajutat de un maestru de capelă (probabil muzicianul Ștefan Emilian — n.n.) și un maestru de dans, l-a pus în viață cu succes. Se înțelege că numai după nenumăratele probe și exerciții, ținute în casa sa proprie de cîte 20 perechi din familiile mai bune de la Brașov".

Muzeologul Vasile Cica, unul din intelectualii care s-au interesat în ultimul timp de acest dans național, deține un manuscris de la Persida Andron, sora învățătorului Simeon Andron din Saravale (jud. Timiș) în care, sub semnătura lui A. Capitanu, găsim o variantă redusă

[8] T. Brediceanu. *Op. cit.*, pag. 146.

a *Romanei*. Manuscrisul a fost publicat de V. Cica în revista *Orizont* din Timişoara, în 1980 cu titlul : *Dansul Romana — probă istorică privind descendenţa romană şi continuitatea poporului român*. Dăm în notă descrierea manuscrisului [9], iar figurile de dans, în ANEXA II. Aici, după cele cinci figuri, autorul ne dă şi descrierea unei părţi speciale care se repetă la sfîrşitul fiecăreia, numită Rondo. După forma şi stilul literar, manuscrisul pare să aparţină ultimelor decenii ale secolului trecut. Titulatura fiecărei figuri nu a fost adoptată de jucători, ceea ce se constată şi în alte variante ale *Romanei*.

Avocatul Pavel Rotaru din Braşov, un adept al *Romanei*, prezintă la începutul secolului XX o valoroasă explicare a dansului *Romana*, în care utilizează pentru prima dată în ţara noastră *semne coregrafice*, pe care le notează înainte de a face descrierea dansului. Materialul apare în revista *Drapelul* din Lugoj (nr. 13, simb. 10/23 febr. 1901), la rubrica *Foiţa Drapelului*. Mai întîi se arată că în *Gazeta Transilvaniei* este anunţat jubileul *Reuniunii femeilor române din Braşov*, cînd se va juca „Romana, frumosul şi însufleţitorul joc" a cărui descriere o deţine „de pe la 1857—1858". Continuă astfel : „Încep dar cu descrierea, cărora preced următoarele esplicări de semne". De remarcat că el semnalează terminologia figurilor după cum a fixat-o autorul dansului, profesorul Iacob Mureşianu (vezi ANEXA III).

P. Rotaru e convins că varianta sa este foarte aproape de original : „Deşi nu mă pot lăuda cu originalul minunatei descrieri sau instrucţii, rămîn totuşi în credinţa fermă că copia mea este făcută chiar de pe original, căci în numita copie constat : Romana, întîiul joc social român din jocurile Haţegului, compus şi regulat prin Francisc Kamauf, magistru de joc în Braşov".

Deoarece „nu s-a păstrat în toată originalitatea ei", maiorul în rezervă Ion Popa (Tunarul din Dumbrău) publică, în 1933, *Romana* în caiet separat, după muzica din *Muza Română* (1888). El recurge la cîţiva dansatori care îşi aminteau bine figurile dansului original şi — idee ingenioasă pentru acel timp — indică deasupra muzicii, exact, toate mişcările ritmice pentru fiecare parte. În *Prefaţă*, autorul explică, în româneşte şi în limba germană, figurile, ceea ce presupune că şi populaţia de origine germană practica acest dans. Ajutoarele sale, dr. A. M. şi I. P. „s-au angajat cu plăcere de a corege figurile greşite şi de a arăta cum trebuie să fie jucate, ceea ce le-a succes" [10].

---

[9] V. Cica. *Romana — probă istorică privind descendenţa romană şi continuitatea poporului român*. În : *Orizont*, Timişoara, 1980 : „Pe patru pagini de hîrtie albă (la capătul cărora este semnat A. Capitanu), cu cadru negru şi roşu bine conturat şi făcut cu gust artistic, sînt descrise figurile jocului. După figura ultimă, a V-a, se află un Rondo mare care, probabil, este fie partea a doua din figura a V-a, fie încheierea dansului, cu cele din urmă acorduri muzicale. Manuscrisul nu este datat, însă noi socotim că nu poate fi mai nou de 70 de ani. Învăţătorul Andron Simeon din Saravale, jud. Timiş (a funcţionat între 1885 şi 1932) poseda, printre alte materiale aflate în grija familiei, şi această *Romana* în manuscris. Nora sa, Persida Andron, ni l-a pus la dispoziţie, renunţînd la el (era gata-gata să-l arunce definitiv, ca pe un obiect de care nu avea nevoie !).

[10] T. Brediceanu. *Op. cit.*, pag. 149—150.

Scanned with OKEN Scanner

În anul 1907, apare la Blaj *Arta dansului sau Îndreptar pentru toate jocurile sociale moderne* de Biceanu. Autorul mărturisește că a consultat mai multe cărți printre care și *Romana* de Tunarul, publicată la Brașov. El dă și cîteva „programe" de dans „pentru compunerea ordine în dans", deși „ordinea și-o compune fiecare după plac", cum susține autorul (vezi ANEXA IV).

În revista *Drapelul* se dă de două ori (nr. 25 și 41) informația despre *Romana*, publicată cu permisiunea avocatului Rotaru de editorul Nic. Jugănaru din Lugoj : „Romana, întîiul dans român social, explicarea celor cinci figuri și modul cum se poate învăța fără instructor de dans". Această broșură constituie nr. 1 din *Călăuza dansurilor naționale*. Din aceste publicații rezultă interesul românilor de peste Carpați pentru acest „dans național de coloană".

Romana devine treptat *un dans scenic*, care a fost prima dată reprezentat într-o împrejurare oficială la balul dat de *Reuniunea femeilor române din Brașov* în 1851, iar apoi la cel din 1852. În revista *Carpații* (8 sept. 1926) este reprodus programul — „ordinea giokurilor" — la aceste două baluri ținute în *Sala de Redut*, precum și „biletul de intrare de duminică" (15/3 febr. 1852), baluri considerate ca „primele conveniri românești după marea tragedie națională care a fost revoluția de la 1848". Această notă a fost publicată cu ocazia jubileului de 75 de ani al *Reuniunii femeilor române*. Doamnele române „vor apare și astăzi în Brașovul visurilor împlinite", în costum național (vezi ANEXA V).

Dansul *Romana* se juca, după informațiile noastre, la toate petrecerile românilor de două, chiar de trei ori pe seară. Lipsa acestui dans este imediat remarcată și produce indignare și uimire. Așa citim în *Musa Română* din anul 1907, la rubrica *Noutăți muzicale*, despre concertul dat la Reghinul săsesc, în 3 februarie : „s-a dat un concert organizat de inteligența română (...) După concert, a urmat o petrecere cu joc, care a durat pînă-n zori de zi. Oare să n-o știe juca românii din Reghin ?"

După afirmațiile lui Tiberiu Brediceanu, *Romana* se juca și de tinerii studenți plecați pentru studii la Viena și Budapesta [11]. La marile evenimente social-culturale de asemenea *Romana* se prezenta pe scenă, apoi era preluată de publicul român, cînd serbarea se prelungea cu dans. De exemplu, la inaugurarea *Asociației pentru literatura română și cultura poporului român*, în 1905 la Sibiu, la jubileul de 75 de ani al *Reuniunii femeilor române*, la serbările *Astrei* la Brașov etc. Grație insistenței lui Sextil Pușcariu se organizează petreceri de 1 mai, „maiuri" [12], de către brașovenii stabiliți la Cluj. Avocatul C. Sotir pregătea și conducea dansurile românești.

Încă nu posedăm suficiente informații despre aria de circulație a *Romanei*, dar influența acestui dans, alături de altele aduse din mediul rural, este neîndoielnică asupra formării și consolidării unei conștiințe naționale și apropierii locuitorilor orășeni de patrimoniul artistic al poporului.

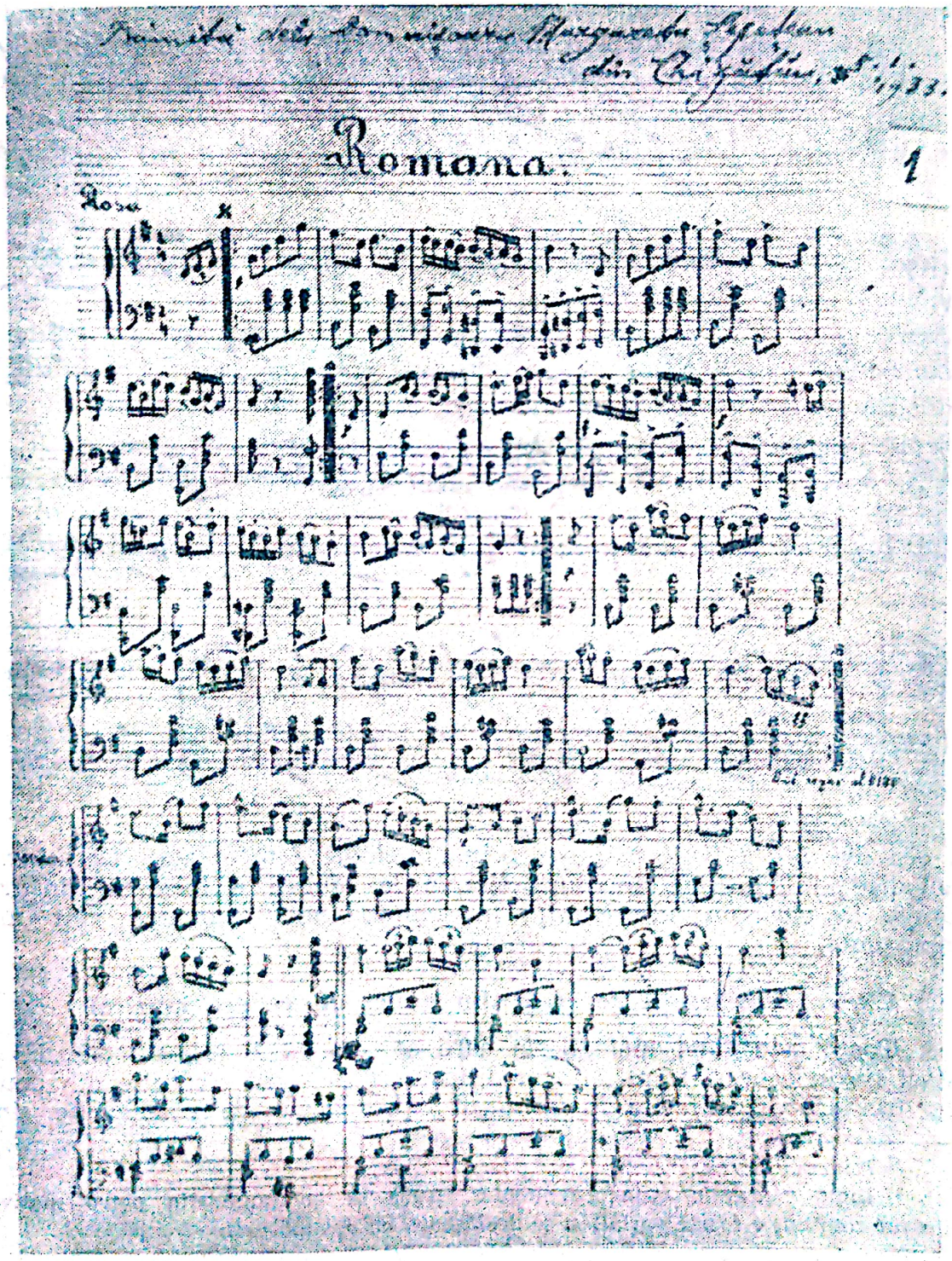
---

[11] Ibidem.

[12] Ibidem, pag. 151.

Scanned with OKEN Scanner

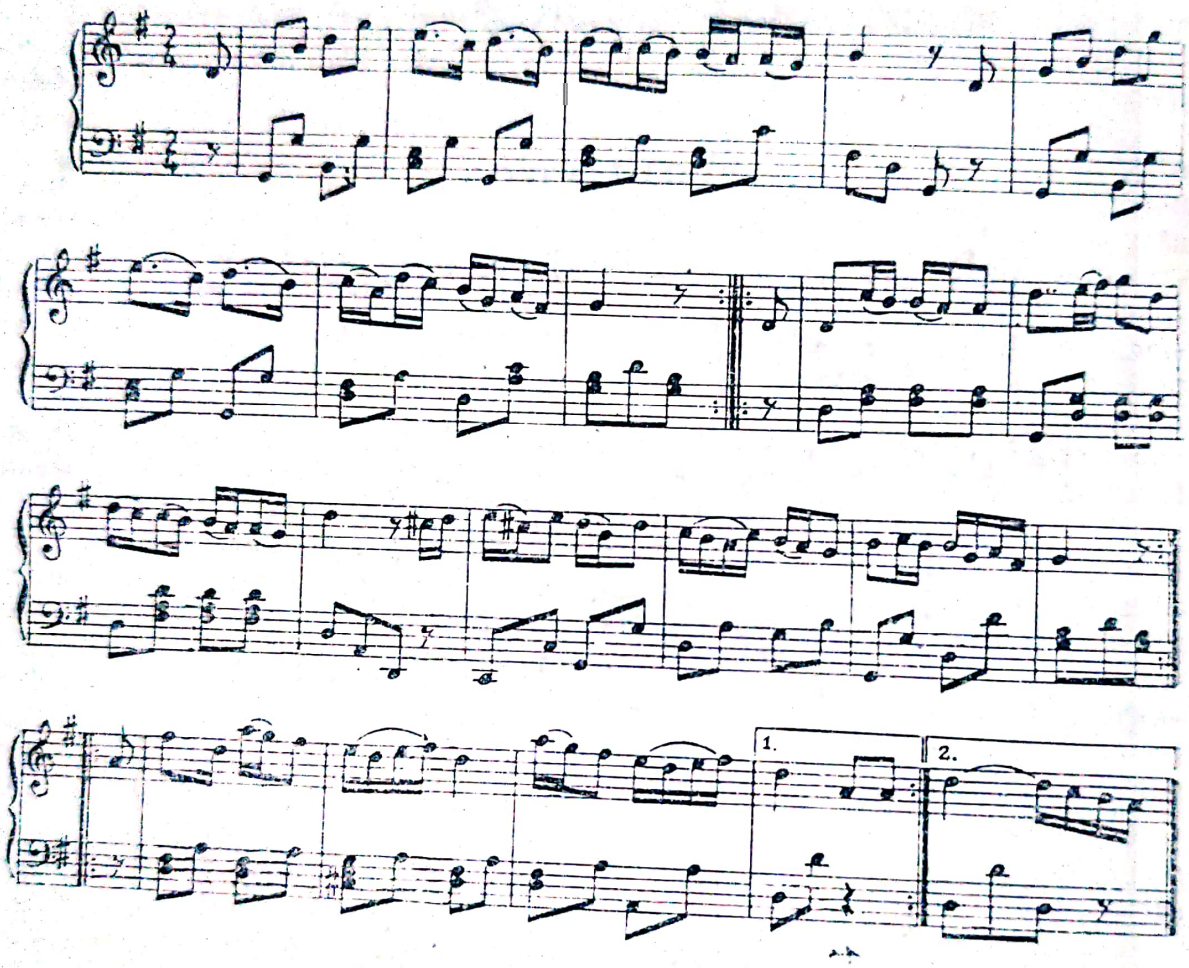
Vasile Cica posedă fotocopia unui document muzical (manuscris) aparținînd familiilor Vlad și Dobrin din Lugoj, care îl dețin de la „Domnișoara Margareta Șepețean din Chizătău — 5.I.1933" (nepoata lui Ioan Șepețianu, a cărui familie a susținut popularizarea acestui dans). Materialul aparține „colaboratoarei" Sofia Vlad, căsătorită Bădulescu, sora poetului Vlad Delamarina. Iată în fotocopie, prima pagină a manuscrisului (nu am considerat necesar să reproducem întregul manuscris deoarece conține greșeli de copiere) :



Scanned with OKEN Scanner

Prima melodie, intitulată Rosa, este o copie destul de fidelă a uneia din melodiile publicate de Eftimie Murgu în anul 1830, dar armonia a fost îmbogățită, probabil de Iacob Mureșianu-junior. În forma aceasta o găsim prima dată în *Musa Română* din 1888 (nr. 6 — iunie). O variantă a melodiilor *Romanei* a apărut în anul 1890 — ca op. 2 de Ștefan Emilian, care conține numai patru figuri [13] — iar în 1903, maiorul Ion Popa o re-publică după versiunea din *Musa Română*.

Iată melodia publicată de Eftimie Murgu :



și cea din *Musa* (vezi mai sus prima melodie fotocopiată). Deosebirile melodice sînt infime (anacruza simplă la Murgu e formată din trei sunete în varianta ulterioară) ; în schimb cele armonice sînt mai importante.

Cîteva considerații generale din punct de vedere muzical

Toate cele cinci melodii, la care se adaugă Rondo-ul, circulă și astăzi fie în aceeași formă, fie modificate. Toate sînt alcătuite din două sau trei fraze [14] diferite în conținut ; procedeele de construcție sînt

[13] Ibidem.

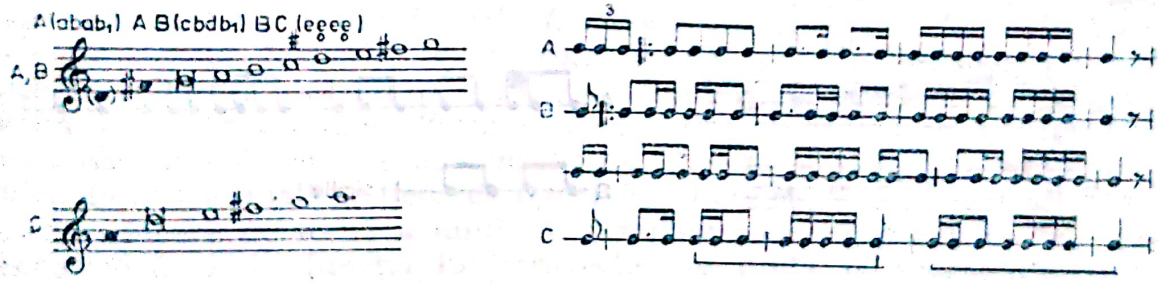
[14] După concepția etnomuzicologilor, fraza se compune din patru motive (al căror conținut e foarte variat) și se desfășoară pe opt măsuri.

comune și se utilizează pînă astăzi. Cele mai frecvente sînt : dimensiunea motivului de două măsuri, cea a frazei de opt măsuri, construirea unei fraze din două motive diferite repetate cu modificări, sau dintr-un singur motiv repetat prin reluare, cu schimbarea accentelor (notat : 0), transpunerea la interval superior sau inferior a motivului sau a frazei, schimbarea sunetului final la repetarea motivului sau frazei, varierea melodică sau ritmică a motivului, forma pătrată a perioadei etc. Ritmul are, în toate cazurile structură binară — trăsătură specifică melodicii românești — iar fraza începe direct, anacruza fiind rară ; se remarcă frecvența accentelor pe părți variate ale măsurii precum și sincope. Este preferat modul major cu cadența finală pe treapta I, mai puțin pe treapta a II-a, întîlnim treceri dintr-un major în alt major la interval de cvintă descendentă (de ex. din *re* major în *sol* major) sau treceri din major în minor — mai rar invers.

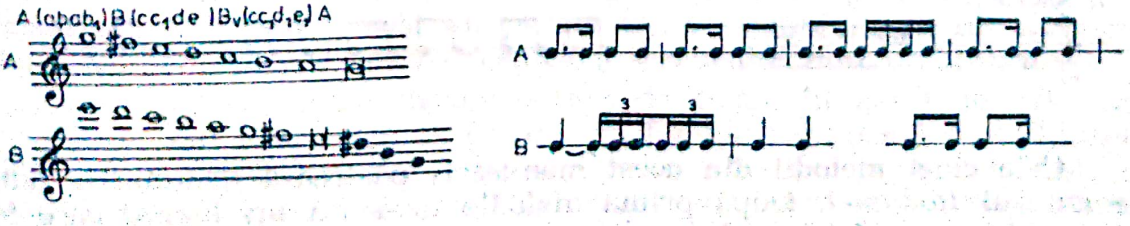
Reproducem în ANEXA VI originalul repertoriului muzical publicat de tînărul compozitor Iacob Mureșianu, în revista *Musa Română*. Melodiile, cu excepția Rondo-ului, sînt de origine populară, din zona Banatului și Transilvaniei de sud. Rondo-ul este o creație personală, puternic influențată de melodica populară de dans. Întreaga armonie este tonală ; în melodiile bănățene, Mureșianu utilizează procedeul de cadențare al lăutarilor români (de ex. în jocul Mureșana).

În tabelul de mai jos se pot urmări : forma arhitectonică, scările tonal-modale (coloana din stînga) [15] și formulele ritmice (coloana din dreapta) :

ROSA



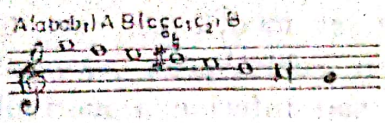
RONDO

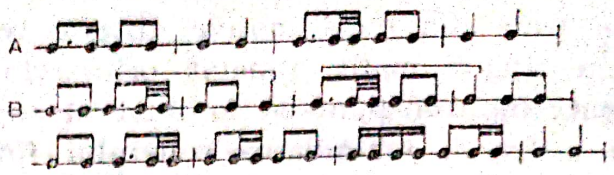


[15] Vezi lista de abreviațiuni.

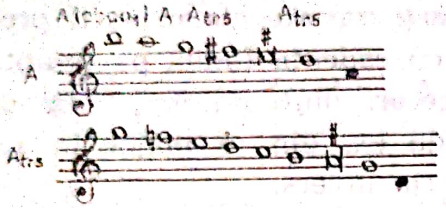
Scanned with OKEN Scanner

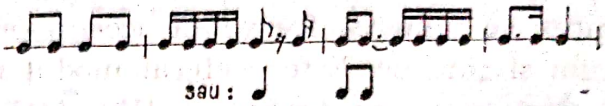
OCTAVIA



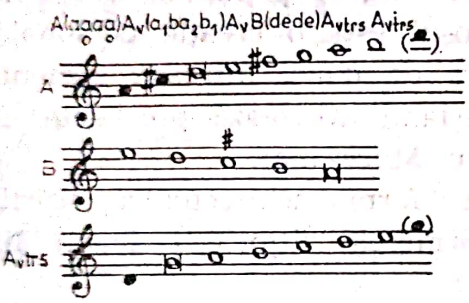


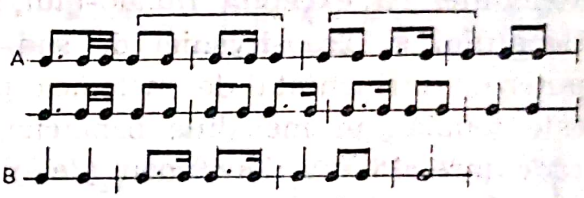
MUREȘANA



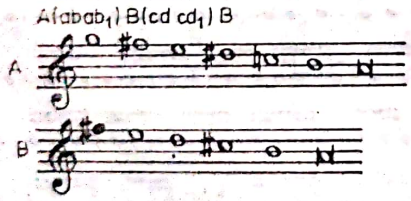


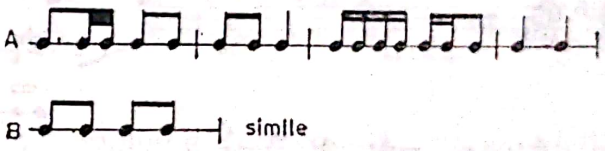
AUGUSTA



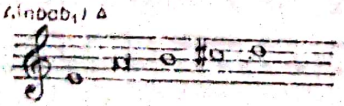


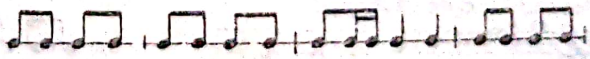
NIMFA





AMATA





Cele cinci melodii din acest manuscris păstrează denumirile date de autorul *Romanei*. După prima melodie urmează un *Rondo* care își are sorgintea în folclor, dar vădește intervenția autorului, fie că este Mureșianu, fie Ștefan Emilian, compozitor apreciat în acel timp.

Scanned with OKEN Scanner

A treia melodie corespunde figurii secunde *(Octavia)*. Repetarea fiecărei fraze este cerută de diferitele părți componente ale figurii. Regretăm că nu am găsit indicațiile avocatului Pavel Rotaru pentru a înțelege mai bine aceste părți.

Mureșana are și astăzi o arie largă de răspîndire, uneori în aceeași formă. Compozitorii au preluat-o dîndu-i denumirea care circula în timpul lor. De ex. Achim Sotia, în suita pentru orchestră *Cinci jocuri din Ardeal* o numește Hațegana, așa cum este cunoscută prin părțile de est ale județului Hunedoara. Ea are o structură interesantă : prima frază este alcătuită din două motive (care provin din gruparea a două celule diferite melodic și ritmic), iar fraza secundă este transpunerea primeia la cvinta inferioară, procedeu străvechi pe întreg cuprinsul patriei noastre.

Figura IV se execută pe melodia numită de autor *Augusta*. De asemenea răspîndită în sudul Transilvaniei, ea s-a executat și vocal datorită compozitorului Timotei Popovici care i-a asociat un text de primăvară. El preluase numai prima frază simplificată. În *Romana*, prima frază este continuată — după repetarea ei de trei ori — cu o frază nouă în ritm mai larg, în care predomină pătrimea și optimea (probabil din necesități coregrafice), apoi se repetă fraza inițială transpusă la cvinta inferioară.

Melodia figurii V, denumită *Nimfa*, are o structură modală interesantă, cunoscută pe tot teritoriul locuit de români și anume : trecerea dintr-un hexacord minor cromatic într-unul major. Cele două fraze muzicale (a doua repetată — *A B B*) nu sînt înrudite nici melodic, nici ritmic.

Ultima melodie, intitulată *Amata*, este un fel de coda și nu i se atribuie nici o figură specială.

Încă nu putem, cu informațiile pe care le avem, să arătăm care a fost legătura dintre dansul de salon *Romana* și jocul *Călușerul*. Cert este însă că o parte din figurile *Romanei*, cu unele modificări influențate de dansul folcloric, au pătruns în *Călușer*. În cercetarea întreprinsă cu cîteva decenii în urmă, în comuna Romos din jud. Hunedoara, am observat unele formule coregrafice de încheiere a diferitelor părți ale jocului care mi-au amintit de „Rondo sau Hora" ; ele constituiau formula finală a fiecărei figuri din *Romana*. Certă este și intenția de aducere pe scenă a unui joc complex care, desprins de data calendaristică și de funcția lui străveche, se preta la reprezentarea în fața unui public numeros din orașe sau din sate.

Intenția de scenizare a folclorului a avut, probabil, în *Romana* un imbold de netăgăduit. Dealtfel, o singură dată am găsit expresia „Romana sau Călușerul", deși nu putem trage semnul egalității între cele două maniere de prezentare scenică a tezaurului nostru folcloric.

Preocupări pentru dansul acesta de salon, în afară de cei care l-au jucat sau l-au susținut (ca de ex. familia bănățeană din Chizătău, Sepețianu) a mai avut și Tiberiu Brediceanu care ne-a dat încă din anul 1941 un mic studiu intitulat *Romana, epoca și istoricul acestui dans*, publicat în *Gazeta Transilvaniei* (nr. 25 din 30 III, nr. 30 din 4 V și nr. 31 din 8 V). Mai tîrziu, în 1976, el revine cu noi date și comple-

tări, în lucrarea sa *Scrieri* în care reproduce și fragmente din *Gazeta Transilvaniei*.

Coregraful Gheorghe Baciu a intenționat să prezinte pe scenă *Romana*, prin anii 1945—1946, cu un grup de amatori. Din motive independente de voința sa, a renunțat cu regret la această interesantă experiență, deoarece prin nivelul înalt artistic al muzicii și al coregrafiei, prin încercarea izbutită de acum peste un secol de a crea un dans național, pe baza artei folclorice, *Romana* trebuia susținută și trebuia stimulată executarea ei în cercurile urbane, îndeosebi.

Intenția cărturarilor transilvăneni a fost continuată de către românii din Muntenia, care au cunoscut sau nu realizarea de peste munți. Mă gîndesc la discuțiile aprinse și constructive ale lui Constantin Brăiloiu cu Floria Capsali, pe care o invitase în campaniile de teren, în cadrul cercetărilor monografice inițiate de Dimitrie Gusti (care a știut să-și apropie specialiști din domenii diferite ale culturii). Mă gîndesc la realizările Floriei Capsali și ale lui Mitiță Constantinescu în această privință, la elaborarea unui „stil coregrafic național" avînd ca punct de pornire trăsăturile specifice creației colective a poporului.

Coregraful Andrei Bucșan — care lucrează la Institutul de cercetări etnologice și dialectologice din București — a avut buna idee de a realiza un film, cu ajutorul cîtorva bătrîni din Selișteu (patru perechi) care își mai aminteau de acest dans „de salon" care a circulat desigur și în sate.

În ultimul timp, am aflat că muzeologul Emil Petruțiu din Cluj pregătește o lucrare de doctorat pe această temă.

Sînt încă multe probleme de cercetat, în deosebi referitoare la viața și aria de răspîndire a *Romanei*, al cărei rol în fortificarea coeziunii sociale și solidarizării întru același ideal al românilor de peste Carpați a fost considerabil. Sîntem convinși că „dezgroparea" acestui valoros dans va avea scopul de a dezvălui o parte din lupta românilor pentru dezrobire și unitate națională.

ABREVIAȚIUNI

Un zero mic, așezat sub litera care desemnează motivul muzical, arată repetare prin preluare cu schimbarea accentului.

Frazele sînt notate cu majuscule (după care urmează în paranteză structura motivică).

Cu litere mici au fost scrise motivele melodice.

A_{tr5} înseamnă transpunerea frazei respective la cvinta inferioară.

A_v = frază variată.

b_1 sau c_1 c_2 etc. = motive ușor variate, ritmic sau melodic.

Nota încadrată între două linii verticale reprezintă finala melodiei.

Accidenții așezați deasupra portativului arată sunetul mobil.

Scanned with OKEN Scanner

ANEXA I

Descrierea dansului **Romana**, după Ioan Șepețianu
(**Familia** nr. 2 din 10/22 ian. 1871 – Pesta)

Figura I. Muzica are 8 părți, fiecare de cîte 8 tacte ; prima, și a doua se repetează, a treia nu, și finează cu repetarea părții prime. Dantiul începe la al 7-8-lea tact, învîrtind tot jucătoriu dama sa pe mîna dreaptă. Dama ține locu mai departe. Ambele coloane fac spre dreapta cîte doi pași, toată persoana face întîi vecinului său un compliment și alt compliment conjucătorului său ; toată perechea face o învîrtire spre dreapta (muzica a repețit partea primă). Ambele coloane fac fiecare spre stînga 2 pași, 2 complimente : unul vecinului și altul conjucătorului ; și iarăși toată părechea face o învîrtire spre dreapta, perechile încrucișează mîinile și, stînd toate părechile față în față, fiecare coloană spre mijloc 2 pași, prescrisele 2 complimente. Toată perechea schimbă dama sa cu dama vis-à-vis-ului său, cetu-modu, cît tot jucătoriu, stînd la locul său, învîrtește dama sa spre mijloc și o predă jucătorului de vis-à-vis care stă cu el cruciș (muzica a repețit partea a II-a). Coloanele se despart de la mijloc, adecă toate părechile, cu mîinile încrucișate (și ?) dama străină, face 2 pași spre loc, 2 complimente și o învîrtire spre dreapta (muzica a finit partea a treia). Damele se schimbă în modul de mai nainte ; 2 pași spre mijloc, 2 complimente și o învîrtire spre dreapta (muzica a repețit a doua oară partea primă).

Hora sau *Rondo :* muzica are două părți ; partea primă nu se repetă, partea a doua se repetă și dantiul se sfîrșesc la finea primei părți. Dantul începe cu muzica : ambele coloane fac un cerc, o horă : 2 pași la dreapta, 2 complimente (muzica a făcut partea primă). Hora se desface, toate părechile fac o învîrtire spre dreapta și una spre stînga ; tot la stînga 2 pași, 2 complimente (muzica a repețit partea a II-a). Hora se desface, toată părechea face 2 învîrtiri, una spre dreapta, alta spre stînga (melodia a finit partea primă). Prima figură și Hora se zice și se joacă totdeauna *moderato ;* dar și celelalte figuri, după caracterul danțurilor, se cîntă și se joacă ceva mai *moderato* decît *allegro.*

Pînă acum jucasem **figura a doua** cu care numiți pași de *csárdaș* — eu sum de acea părere că rău am jucat pentru că, precum amintisem, muzica acestei figure caracterizînd dansul Hațegana sau Lugojana, vom întrebuința și pașii acestui dantiu, adică 2 pași nainte, 2 pași napoi, și fiind această figure prea complicată, parte prin scurtimea și iuțimea muzicei, parte prin prea multe învîrtiri, vom juca mai încet, mai simplu și frumos.

Muzica **figurei a doua** are 2 părți, toată partea se repetă. Toată partea se cîntă de două ori și sfîrșește cu repețirea părții a doua. Dantul începe cu muzica ; ambele coloane schimbă locul și tot jucătoriul cuprinde cu mîna dreaptă talia damei iar cu cea stîngă, dreapta damei și așa face doi pași în stînga, spre mijloc și doi pași în dreapta, tot spre mijloc ; aci, ambele coloane într-o linie, toată părechea de pe-a dreapta, vis-à-vis-ului său trece la locul străin, 2 pași la stînga, 2 pași la dreapta ; damele ambelor coloane trec îndărăt, la loc. Aci, fie-

Scanned with OKEN Scanner

care damă, pe de-a dreapta alteia trece departe, 2 paşi la stînga, 2 paşi la dreapta (muzica a repeţit partea primă). Jucătorii încă trec singuratici ; ca şi mai nainte, damele la loc. Damele iară schimbă locul în modul prescris (muzica repeţit partea a II-a). Jucătorii le urmează, schimbă locul. Toate părechile, în coloană ca şi la început, trec la loc (muzica, a doua oară, a repeţit partea primă). Toată părechea face o învîrtire în dreapta şi alta la stînga (muzica a repeţit a doua oară partea a II-a). *Hora.*

Muzica **figurei a treia** are două părţi (toată partea se repetă, toată figura se cîntă şi se joacă de două ori şi sfîrşeşte cu repetarea părţii a doua). Danţul începe cu muzica ; tot jucătorul învîrteşte o dată dama pe sub mîna dreaptă. Atunci o cuprinde de talie şi face o învîrtire spre dreapta. Părechile se despărţesc faţă în faţă, aşa cît jucătorii stau cu spatele către mijloc ; aşa sînt două coloane de jucători şi două coloane de dame. Toată coloana face în dreapta 2 paşi şi două complimente. Coloanele fac în stînga 2 paşi şi 2 complimente (muzica a repeţit partea primă). Persoanele fiecărei perechi fac 2 paşi apropiindu-se una de alta şi 2 complimente ; 2 paşi îndărăt, îndepărtîndu-se una de alta, 2 complimente. Atunci, într-o iuţime, perechile se adună, fac două învîrtiri, una spre dreapta, una spre stînga (muzica a repeţit partea a doua). În modul acesta se repetă toată figura, în muzică şi danţ. *Hora.*

Muzica **figurei a patra** are 4 părţi : prima parte 8 tacte, a doua parte 8 tacte ; această parte se repetă ; a treia parte, balanziu, nu se repetă. A patra parte iară nu se repetă ; sfîrşeşte cu finea părţii a patra. Şi toată figura se cîntă şi se joacă de 2 ori. Danţiu începe cu muzica. Aranjatoriu comandă orişicărei coloane aducerea damelor la coloana da vis-à-vis ; deci tot jucătoriul învîrteşte o dată dama pe sub mîna dreaptă şi o duce în paşi iuţi la vis-à-vis-ul său ; aceasta cu ambele dame, adică toată coloana păşeşte la mijloc şi tot jucătoriu învîrteşte ambele dame o dată pe sub mîini (muzica a finit 8 tacte, adică partea primă). Tot jucătoriul face, în mijloc, cu ambele dame şi le învîrteşte o dată la dreapta şi altă o dată la stînga ; atunci duce dama de vis-à-vis la locul ei ; cu a sa încă merge la loc (muzica a repeţit partea a doua). Perechile fac balansul, adică toate perechile se întorc faţă în faţă şi, ţinîndu-se de ambele mîini, face spre mijloc un pas şi spre îndărăt 2 paşi ; şi spre mijloc îşi continuă îndărăt un pas, alt pas spre mijloc, 2 paşi îndărăt (muzica a finit balanziu). Părechile fac o învîrtire la dreapta şi una la stînga (muzica a finit partea a patra). Figura se repetă în muzică şi danţ. Coloana se schimbă în aducerea damelor. *Hora.*

Figura a cincea are 3 părţi, toată partea se repetă. Danţul începe cu muzica. Toate perechile fac promenada. La semnul aranjorului, învîrteşte fiecare jucătoriu dama pe sub mîna dreaptă, cîte o dată. Toate părechile fac o coloană spre balans. Jucătorii încep balansul totdeauna în stînga (damele, pentru că stau în faţă cu jucătoriu, totdeauna încep în dreapta) decu un pas nainte, un pas înapoi, 2 paşi nainte. Se despărţesc jucătorii de dame şi printre ambele coloane trece cîte o părеche, de la capătul coloanei, învîrtind dama cîte o dată pe sub mînă. Coloana se adună, face balansu. Coloana se desface şi se trece cîte o părеche sau, după mulţimea părechilor, cîte mai multe una după alta, balanzu şi aşa mai departe, pînă nu trec toate perechile. Jucătorii se despart departe de dame. Fiecare coloană face în dreapta 2 paşi şi 2 complimente, la stînga 2 paşi, 2 complimente. Jucătorii se reped spre dame ; acestea-i înşală făcînd fiecare cîte o învîrtire pe loc. Jucătorii se retrag. Ambele coloane fac, în dreapta, 2 paşi, 2 complimente şi aşa în stînga. Jucătorii se reped spre dame şi fac o învîrtire spre dreapta şi alta spre stînga. Promenada se continuă şi într-aceasta se petrece dama acasă.

Scanned with OKEN Scanner

ANEXA II

ROMANA

Figura I

La început entópce dama pe subt mana acum mergi en drépta dóa paşuri batandu de trei ori apoi en stânga era aşa şi te entórce, — mergi pana en mijlocu batand acolo de 3 ori, apoi lasandu dama demana : — treci prin colon la locul vis-avisului, aci batandu ieara te entorci, şi te duci endarapt dupa cum ai venit adeca prin colon iearasi batandu de 3 ori, şi en mijlocu şi la locuti şi eşti gata.

Figura a II-a

Prinde dama ca şi la Csárdás şi te du jucandu pana la locul vis-avisului, acolo o entórce endrepta şi stanga, apoi lasanduo de mana se intorcu damele en mijlocu. — Şi dama streina venind o entorci, apoi lasanduo te du jucand entro parte şi alta envartindute pana la dama ta aci o entorci, apoi, éra merg dame le dese entorcu en mijlocul şi veninduţi dama streina eara o entorci, dupa acea eara te du şi jóca prin mijlocu ca şi din taiu, apoi entorcandute dama ta, mergi eara Csárdás jucand pana la locu acolo entorcanduo de doaori esti gata.

Figura a III-a

Prinde dama de mana stanga şi o entórce, apoi puindui mana peste mijlocu o envarte odata, pe urma o lasa ca sa balansésa, apoi dupa ce o entorci de 2 ori balasésa singur, şi earasi entorcanduo de 2 ori prindanduo de mana stanga fa ca la enciepul şi est gata.

Figura a IV-a

Colonulu unde e jucatoriul primari pana en mijloc unde entorcand damele le lasa de sa ducu la cealalti tineri ensa tinerii din colonul cealalalt dinpreună cu damele entimpinandule vine cu ambele en mijlocu, aci fieşte care entórce din taiu pe dama sa pe supt mana odata, apoi pe cea straina, dupa acea pe amandoa ; şi prindandu-le amandóa de pe mijlocu, te entórce jucandu en drépta şi en stanga, dupa acea lasa dama ta sa merga acasa si entórce pe cea straina de dóaóri, şi lasanduo te entórce la a ta şi o entórce eara, şi numai decat urmédia colonului din taiu, ensa la fine după ce oai entorsó, joci cu ea dóa pasuri en drepta şi dóa en stanga, apoi érási entorcanduo de 2 ori esti gata.

Figura a V-a

Prindandu dama de mana stanga o entorci jumatate ; apoi pe urma de 2 ori — după acéa lasai de mana ca sa se entorca en mijlocu, — vedi figura II, — ensa fara Csárdás, acum dupa ce o entorci de II ori mergi promonadu apoi stand toţi entrun colonu jucătoriul orimari după ce au jucatu totu colonul 2 pasuri en drepta şi 2 en stanga, despartinduse colonul tiind dama de mana joca prin colon entorcandu dama en capat de 3 ori. — aşa urmédia toti pana vine éra

randul la celu din taiu ; apoi trecand acesta şi a 2 ora se opreşte en capat, acolo eara jóca dinpreuna toti ca si la enceputu en drepta şi stanga, după acea lasand damele de mana vin toţi pana en mijlocul de 2 ori a trea ora si patra ora voind a prinde dama, — se entórce enceluindute, apoi a 5 óra luenduo de supt mana te duci la locu. Aci de locu ambele colone pana en mijlocu, batand de 3 ori, apoi trecand prin colon la celalaltu locu öarasi de 3 ori şi aşa entorcandute napoi esti gata.

RONDO

La toate 5 figurile.

Ambele colone sa prind de mani şi mergu 2 pas : en drépta aci bate ; — apoi éara en drepta, şi éara bate dupa acea entorci dama de 2 ori, şi mergi tota aşa en dreptu pe stanga eara ca la enceputu, şi entorcanduo dama la locuti esti gata.

A. CAPITANU

ANEXA III

Descrierea dansului **Romana** după avocatul Pavel Rotaru

(Drapelul nr. 13 din 10/23 febr. 1901 – Lugoj)

Încep cu descrierea, cărora premerg următoarele esplicări de semne :

) (mîna dreaptă a jucătorului ţine mîna stîngă a damei cu care joacă

0 este dama jucătorului

• este jucătorul

& jucătorul întoarce dama cu care joacă pe sub mînă (dama rămîne la locul său)

) jucătorul prinde dama cu care joacă cu ambele mîini de talie, postîndu-o vis-à-vis de sine ; eară mîinile damei aşezate pe umerii jucătorului

( ) întoarcerea completă (tour de main) în dreapta şi în stînga a părechii jucătoare

,,,

vis-à-vis, tot în forma de) (, schimbă şi cu aceasta locul trecîndu-o pe dinaintea sa), dă mîna cu prima sa jucătoare, face 2 paşi spre vis-à-vis, adică toate perechile ajung la locurile de vis-à-vis unde fac un & ; de aici apoi repetează aceleaşi mişcări (ca la începutul figurei) la mijloc, şi ajung la locurile lor originale unde fac &. Prin aceasta s-a jucat figura I. Îndată după fiecare figură (fără pausă) se joacă Hora (alias Rondo) care este următoarea (după fiecare figură aceeaşi) : părechile jucătoare toate se ţin de mînă, formează colon ; apoi formează 2 paşi în dreapta şi 2 balance, 2 paşi în stînga şi 2 balance, apoi & spre dreapta şi spre stînga. Totul se repetează încă o dată întocmai şi Hora e finită.

Figura II (Octavia). Domnii prind damele) şi le postează spre mijlocul coloanei astfel că damele stau „dos à dos" şi în această poziţie joacă 2 paşi spre mijloc (ambele coloane), în mijloc 2 balance (acu toate perechile se află în mijloc şi balansează) ; cu alţi 2 paşi trec pe lîngă olaltă şi ajung toate părechile la locurile de vis-à-vis, opuse, unde fac ( ). După asta, cîte două dame vecine se prind de mîini, fac un & şi pleacă spre damele de vis-à-vis cu care fac ( ) ; acu domnii trec la damele lor şi fac) cu propriile lor jucătoare. Damele trec a doua oară vis-à-vis, fac ( ) ; domnii asemenea, ajungînd astfel părechile toate la locurile opuse. Acu se repetează începutul figurei cu dos à dos şi, prin aceiaşi paşi, ajung la locurile proprii (figura e gata, urmează imediat Hora).

Figura III (Mureşana). Se joacă foarte animat. Părechile pleacă 2 paşi spre mijloc, aci fac & ; jucătorul prinde îndată, cu mîna stîngă, mîna dreaptă a jucătoarei), întoarce dama în jurul său şi o prinde cu mîna dreaptă, pe la spate, de talie, o conduce la locul orig., o lasă ; jucătorii rămîn însă în mijloc ca să facă 2 paşi spre dreapta, balance, 2 paşi spre stînga, balance, „solo", aflîndu-se bărbaţii faţă în faţă în mijloc. Apoi vin balansînd spre damele proprii, care însă nu-i aşteaptă pe loc ci „fug" de ei 2 paşi îndărăpt ; domnul 2 paşi înainte spre damă, o prinde repede şi face doi &. Solo se repetează întocmai. Figura se repetează încă o dată (cu solo) şi fineşte cu ( ). Hora.

Figura IV (Augusta). (Arangiatorul dispune : care parte din colon începe). Părechile (unui colon) păşesc 2 paşi spre mijloc, fac & ; cavalerul rămîne singur la locul său, dama trece în colonul de vis-à-vis, face cu el &. Cavalerul prinde ambele dame de mînă (a sa de dreapta, cea străină de stînga), face cu ele 2 paşi spre mijloc şi iar face cu ambele & (întîi cu propria apoi cu cea străină), după asta cu ambele ( ), apoi le prinde pe la spate de talie, formează un rond mic, se întorc un tact în dreapta, unul în stînga, apoi eară & (cu una şi cu cealaltă), dimite (sic !) dama străină care merge la jucătorul său cu care face un &. Se prind apoi de mîini) (şi fac un pas către mijloc, un pas îndărăpt, apoi 2 paşi spre mijloc, 2 paşi îndărăpt, ajung la locurile lor. Fac ( ) şi &. Acu vine rîndu la celălalt colon care joacă întocmai ca primul, şi prin asta figura s-a finit. Hora.

Figura V (Nimfa amata). Toate părechile se iau de braţ şi pleacă în tact după părechea arangiatorului. Acesta se opreşte la un punct al salonului, dar aşa ca celelalte părechi să poată încape în rînd după el (păreche de păreche „ „ „ „ „ „ „ „ „ „ 00000 etc. Acum părechile se prind de mînă) (şi toate fac
●●●●●
un pas spre dreapta, un pas spre stînga, apoi 2 paşi spre dreapta, 2 paşi spre stînga. Aci părechile se desbină (jucătorii păşesc un pas îndărăpt, damele încă) şi lasă la mijloc un spaţiu gol (- - -) (o stradă între jucători şi jucătoare). Părechea arangiatorului parcurge această stradă, făcînd de repetite ori &, de la

început pînă la fine, unde apoi se postează ca ultimă pereche. Aseminea (ca perechea arangiatorului) face fiecare perechiă, pînă cînd toate perechile au parcurs strada şi s-au postat una după alta. Şi în chipul acesta, perechea arangiatorului ajunge a sta eară la locul de pe care a pornit să parcurgă strada. Terminată această figură, fiecare jucător prinde dama sa cu ambele mîini de talie) dos à dos şi se întoarce la ea jumătate la dreapta, jumătate la stînga, apoi de 2 ori în dreapta, de 2 ori în stînga 2 paşi (repede) dos à dos spre mijloc. Aci face ( ), damele se desbină de bărbaţi şi balansează (singure) în dreapta ; bărbaţii (singuri) balansează în stînga. Aceiaşi încă o dată, acu eară se prind), fac ( ), şi figura e finită. (Depinde însă de la arangiator care poate arangia şi alte figuri în această figură).

După figura V, Hora nu se joacă.

ANEXA IV

„Programele de dans" propuse de Biceanu în **Arta dansului** (Cluj 1907) :

Înainte de pauză	*După pauză*
ARDELEANA	ARDELEANA SAU HORA
POLCA	VALS BOSTON
VALS BOSTON	POLCA MAZUR
ROMANA I	ROMANA II
POLCA MAZUR	VALS BOSTON SAU ENGLEZ
QUADRIL I	QUADRIL III
VALS ENGLEZ	
POLCA	
QUADRIL II	

Alt „program pentru petrecere de vară" :

	După pauză
HORA	HORA SAU ARDELEANA
VALS	POLCA
QUADRIL I	QUADRIL II
POLCA MAZUR	VALS BOSTON
BOSTON	ROMANA II
ROMANA I	SÎRBA SAU SOMEŞAN

„Ordinea şi-o compune fiecare după plac".

Scanned with OKEN Scanner

ANEXA V

„Carpaţi", 8.9.926

PRIMELE BALURI ALE REUNIUNII

Ordinea jocurilor la Balul din 1851. — Biletul de intrare din 1852

Aceste baluri au fost primele conveniri româneşti după marea tragedie naţională care a fost revoluţia de la 1848—1849. Toate doamnele române au apărut în costumul naţional, aşa precum vor apare ele şi astă-zi în Braşovul visurilor împlinite la jubielul de 75 de ani al Reuniunei.

la Balul Reun. Fem. Române
1851 în Sala de Redut

1. Wals
2. Romana
3. Polska
4. Quadrilla
5. Wals
6. Romana
7. Polska-Mazur
8. Quadrilla

PAUSE

1. Hora Mazur
2. Wals
3. Romana
4. Wals de Dame
5. Quadrilla

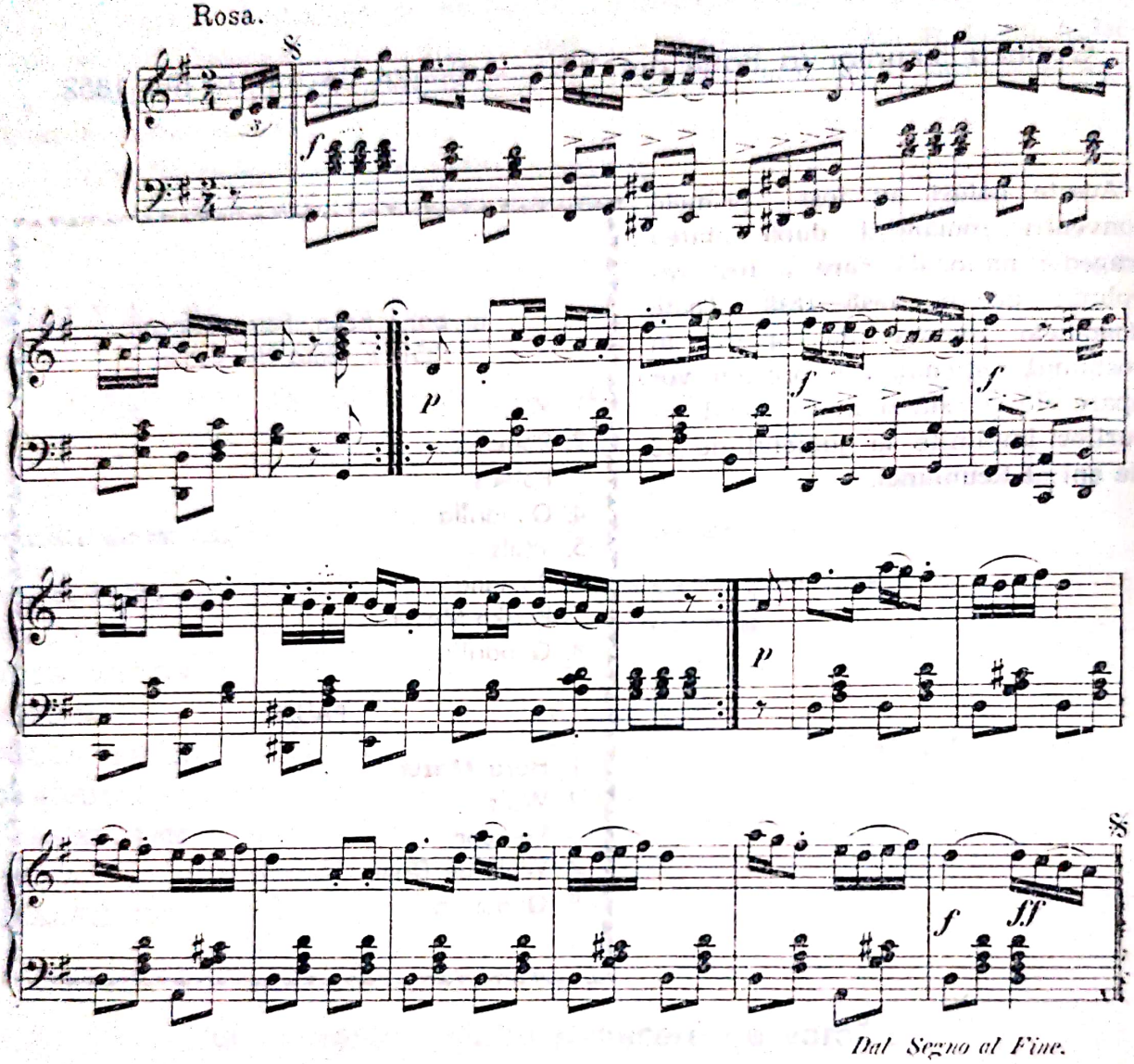
BILLETU DE INTRARE
la

Balul **Reuniunei** Fem. Române
în folosul orfelineloru ş.cş
Duminică 15/3 Febr. 1852. Redutu.
Séra la 8 ore. De Persónă 1 f.m.c.

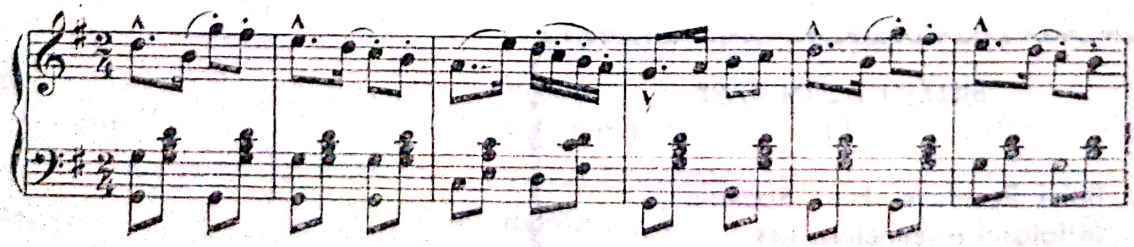
Scanned with OKEN Scanner

Romana.

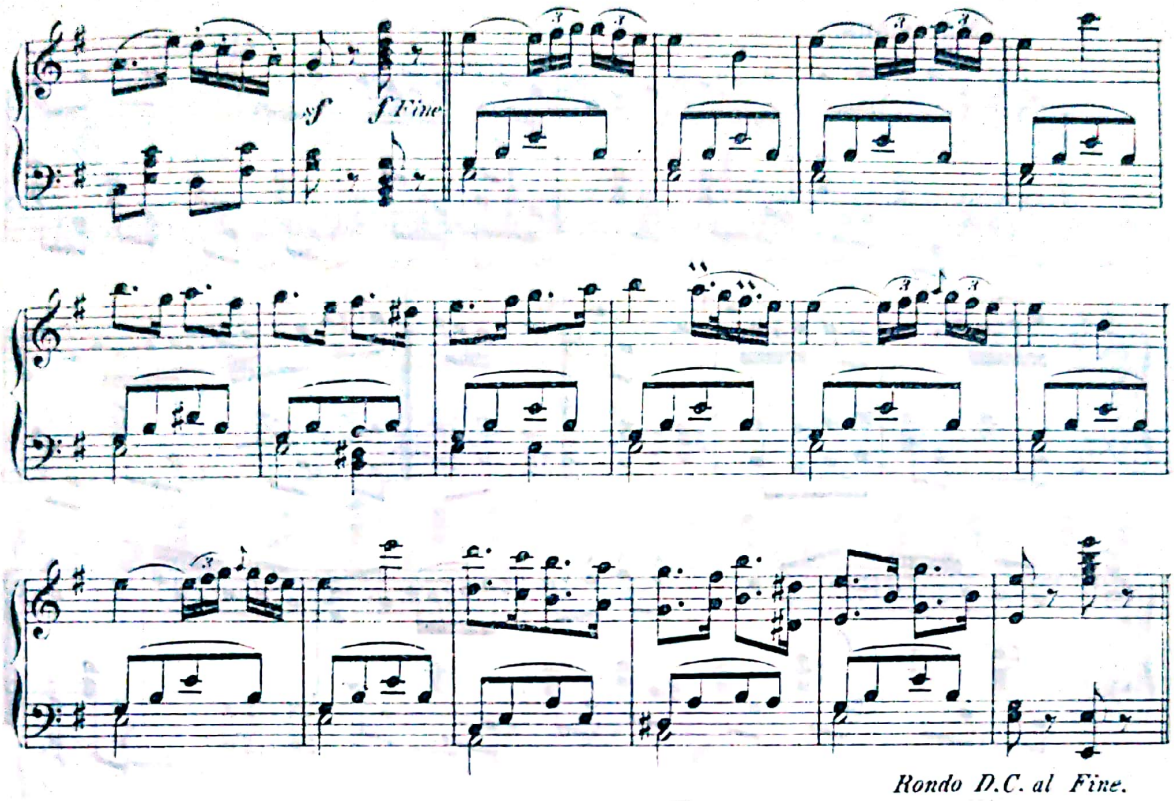
Rosa.



Rondo.

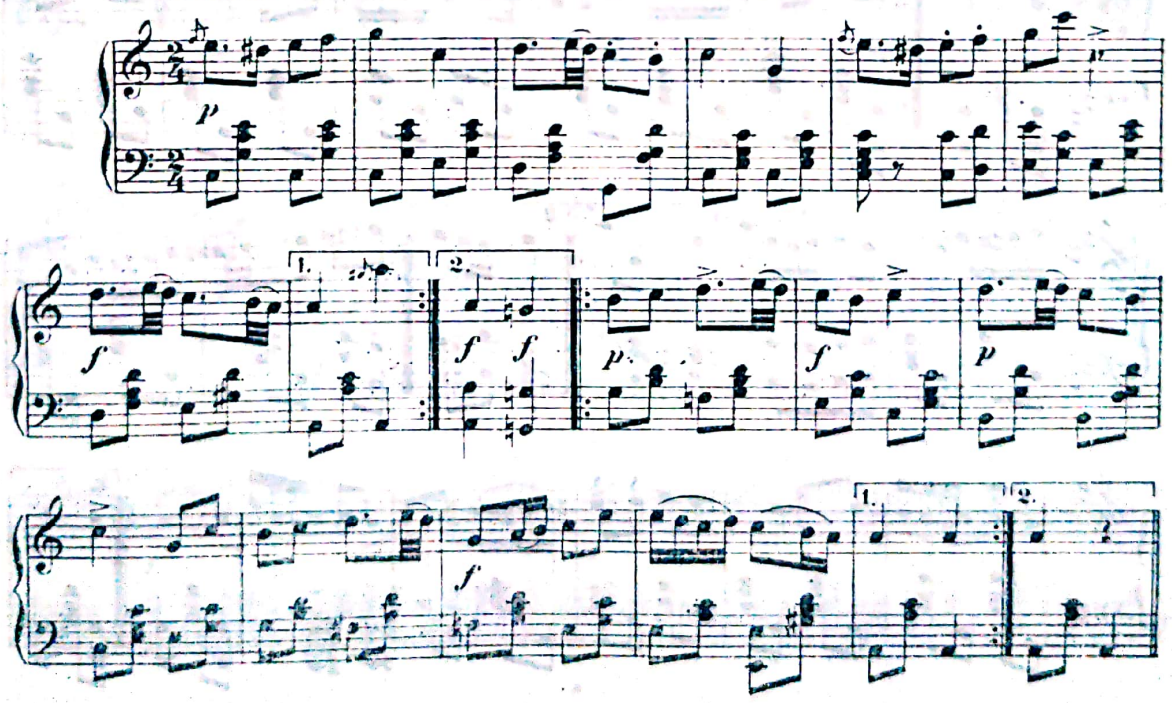


Scanned with OKEN Scanner



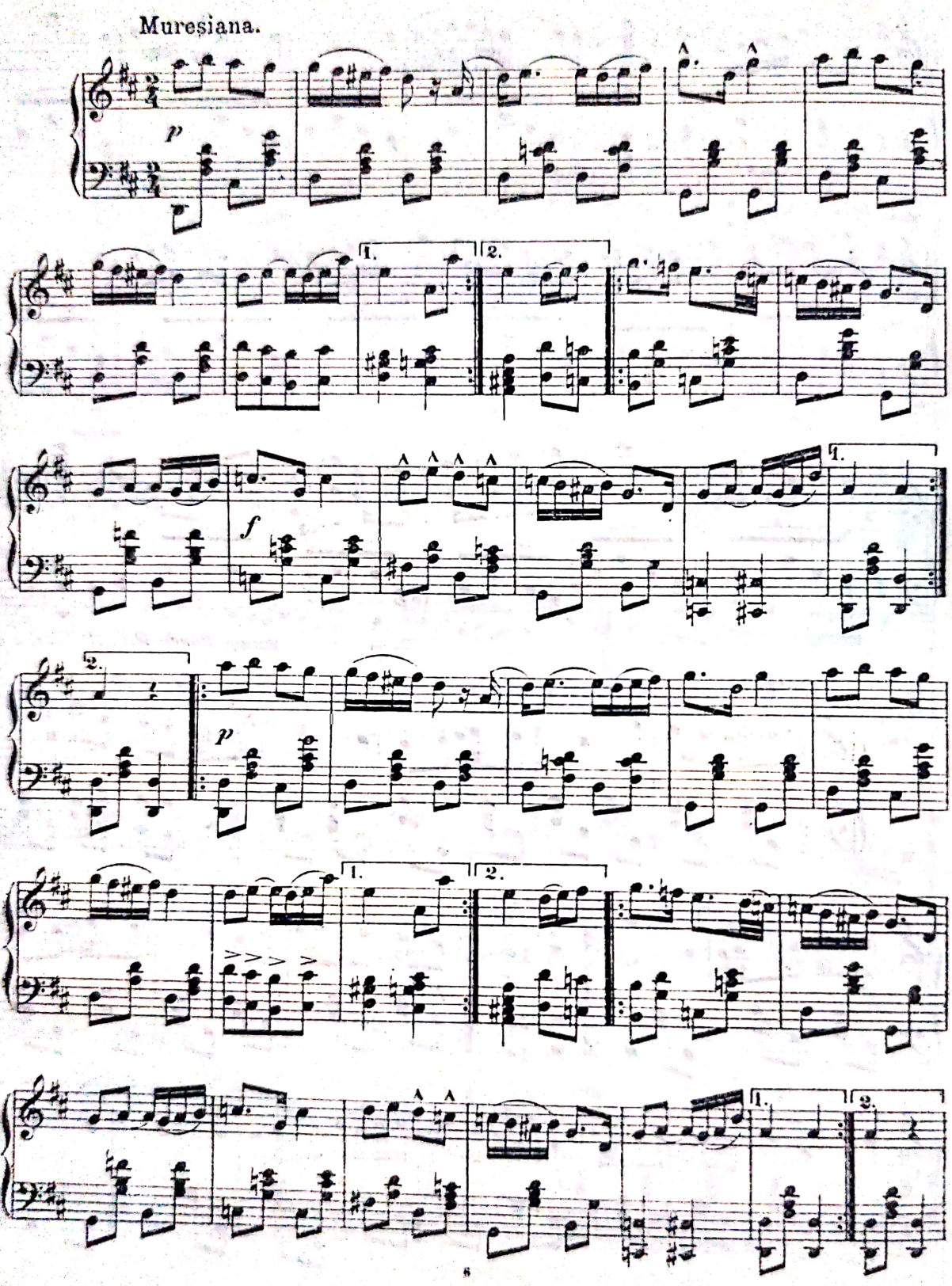
Rondo D.C. al Fine.

Octavia.



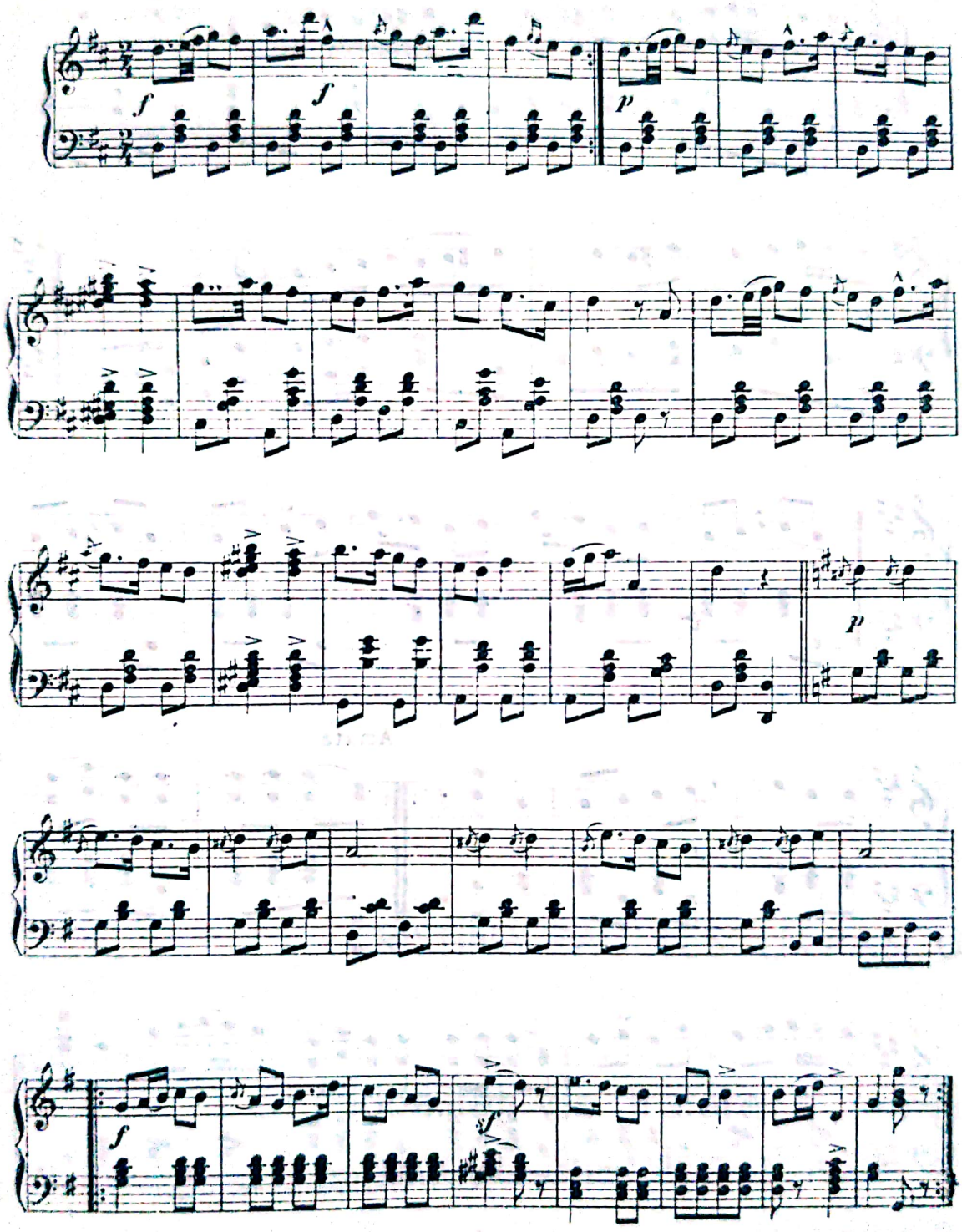
Scanned with OKEN Scanner

Muresiana.



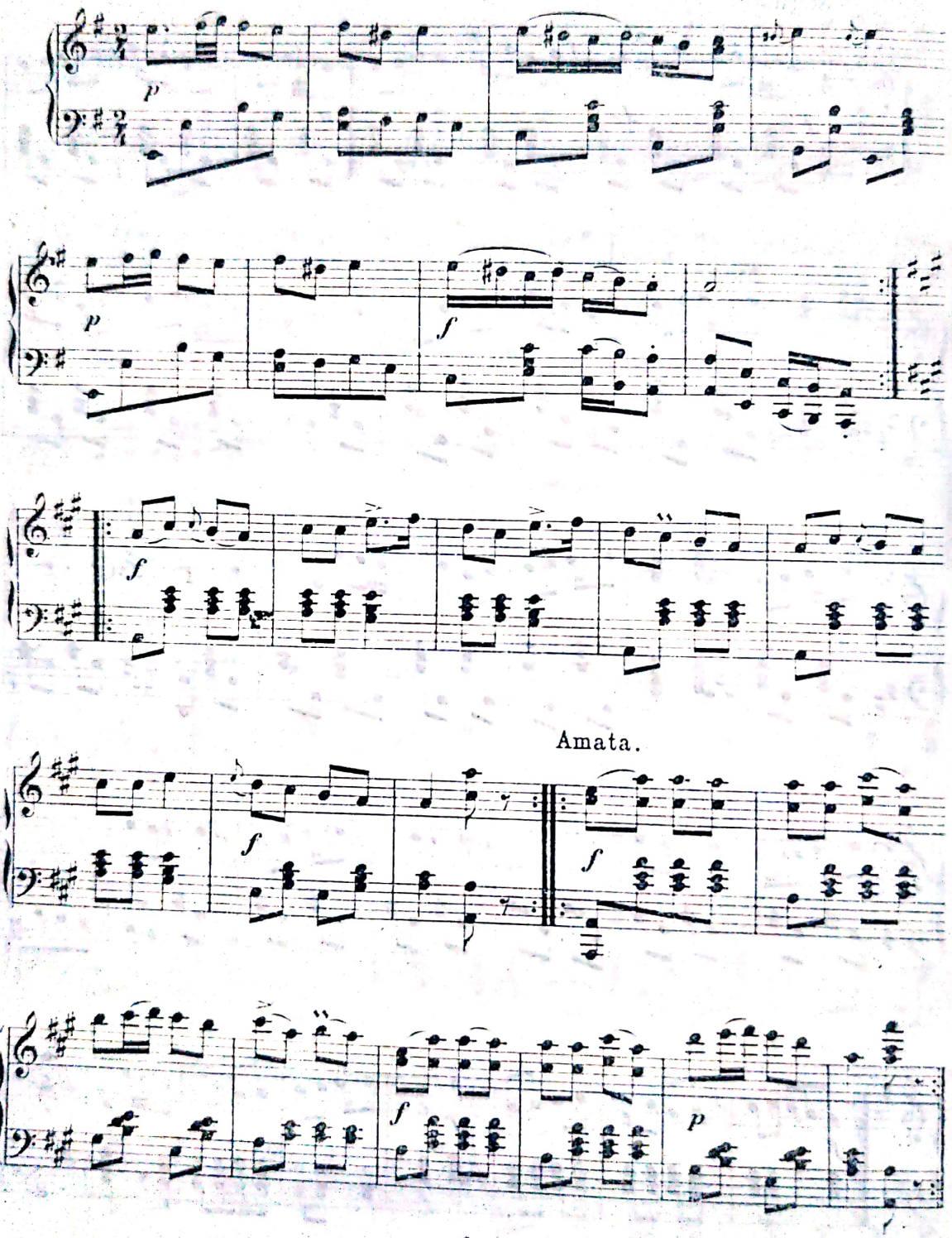
Scanned with OKEN Scanner

Augusta.



Scanned with OKEN Scanner

Nimfa.



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CRISTINA RĂDULESCU - PAŞCU

Modalităţi de tratare a temei „Mioriţa" în folclorul muzical românesc

Încă de la prima ei publicare, la jumătatea veacului trecut [1], *Miorița* a suscitat și a captat interesul iubitorilor de artă. Nu după multă vreme, ea a devenit obiectul unei asidue cercetări care și astăzi, după mai bine de 130 de ani, este la fel de fervență. Simbol al spiritualității românești, a polarizat atenția unora dintre cei mai de seamă reprezentanți ai culturii noastre, fiecare încercînd să deslușească sensul profund filozofic încifrat în cadența domoală a versului popular, dincolo de simpla narare a faptelor urmărindu-i semnificația existențială și artistică.

Se cunosc astăzi peste o mie de variante ale textului mioritic [2], și, probabil, numărul variantelor melodice nu este mai mic, deși adesea, mai ales în perioada de început a cercetărilor folcloristice, *Miorița* a fost consemnată numai sub aspect poetic. De altfel, nici Alecsandri, cel care publică prima variantă de baladă, nici Russo care, se pare, a cules această primă variantă [3], nici Atanasie Marienescu, cel care notează prima versiune de colind, nu menționează ceva despre muzica *Mioriței* de acum peste o sută de ani (devenită astăzi punct de referință).

S-a scris pînă acum o bogată literatură avînd ca punct de pornire textul poetic și variantele sub care acesta circulă în toate locurile unde trăiesc români, în interiorul și dincolo de granițele țării. Din motive metodologice impuse de necesitățile cercetării ca și datorită unei anumite specializări a cercetătorului, în lucrările și studiile care au avut drept subiect *Miorița* s-a făcut în general abstracție de aspectele de ordin muzical, cu toate că, nu de puține ori, a existat mențiunea că aceste texte se cîntă. În realitatea faptului folcloric, elementul poetic nu este decît o latură a acelui fenomen sincretic pe care, cu un termen generic, îl denumim cîntec ; textul și muzica se potențează reciproc, contribuind în aceeași măsură la realizarea unor creații de excepție.

Dacă în plan muzical nu există încă o lucrare de amploarea aceleia pe care Adrian Fochi a dedicat-o textului poetic al *Mioriței* [4], nu

---

[1] În revista *Bucovina*, 3 (1850), nr. 11.

[2] Cf. Fochi, Adrian. *Miorița — antologie, prefață și bibliografie*, București, 1980, Edit. Minerva, p. 5.

[3] Al. I. Amzulescu, *Observații istorico-filologice despre „Miorița" lui Alecsandri*. În : *Revista de etnografie și folclor*, 20, nr. 2, 1975.

[4] Fochi, Adrian, *Miorița — Tipologie, circulație, geneză, texte*, București, 1964, Editura Academiei R.P.R.

putem ignora contribuţiile aduse la cunoaşterea aspectelor melodice, contribuţii care au îmbrăcat de cele mai multe ori forma publicării în diferite colecţii a unor variante poetico-muzicale, şi mai puţin pe cea a unor studii. În această ultimă categorie, a studiilor, trebuie să menţionăm în primul rînd lucrarea lui Tiberiu Brediceanu *„Mioriţa — Studiu folcloric muzical"*, terminată în anul 1949, în care sînt prezentate comparativ mai multe variante bănăţene, ardeleneşti, olteneşti şi munteneşti ale baladei, atît sub aspect muzical cît şi poetic [5]. O schiţă a acestui studiu fusese realizată încă în 1925, după terminarea culegerii din Banat (1921—1925) [6]. Poate fi amintită şi „schema tipologică muzicală" a Emiliei Comişel inclusă în impunătoarea monografie a lui Adrian Fochi [7] sau studiul *„Melodiile Mioriţei în bazinul someşan"* aparţinînd Ilenei Szenik [8]. Revenind la colecţii, prima notare a unei melodii de *Mioriţă* care ne-a parvenit a fost făcută de Tiberiu Brediceanu în anul 1910, în Săcel-Maramureş [9]. Este vorba de o variantă de colind care circulă şi astăzi. În aceeaşi perioadă (1910—1917) consemnează şi Béla Bartók cîteva variante de colind din judeţele Hunedoara, Mureş, Cluj, Torontal [10] şi Maramureş [11]. Aceluiaşi pasionat compozitor şi folclorist care a fost Tiberiu Brediceanu îi datorăm alte patru variante culese în Banat între anii 1921—1925 şi grupate în colecţia *810 Melodii populare româneşti din Banat*. În studiul introductiv, la editarea acestei colecţii, Constantin Zamfir apreciază că „Tiberiu Brediceanu deţine întîietatea faţă de toţi culegătorii de folclor muzical. El ne aduce imediat după primul război mondial patru tipuri de melodii din Banat pe care se cîntă balada Mioriţa", şi continuă cu o scurtă caracterizare a acestor tipuri [12]. Vom aminti de asemenea cele trei variante de baladă culese de Mihail Vulpescu din Mîneciu Pămînteni (Prahova) şi publicate în 1930 [13], varianta pe melodie de cîntec culeasă de Gheorghe Fira din Ştefăneşti (Vîlcea) [14], cea sur-

---

[5] Vezi Brediceanu, Tiberiu. *Scrieri*, Bucureşti, 1976, Editura muzicală, p. 229—281.

[6] Brediceanu, Tiberiu. *Melodii populare româneşti din Banat*. Din colecţia *810 Melodii populare româneşti din Banat*, Ediţie îngrijită şi studiu introductiv de Constantin Zamfir, Editura muzicală, 1972, p. 6.

[7] Fochi, Adrian, *Mioriţa — Tipologie...*, *Op. cit.*, p. 398—401.

[8] În : *Samus*, I, Revista Festivalului folcloric someşan, sub redacţia lui Virgil Medan, 1978.

[9] Brediceanu, Tiberiu, *170 Melodii populare din Maramureş*, ESPLA, (1957), p. 147.

[10] Bartók, Béla, *Rumanian Folk Music*, Volume IV, Carols and Christmas Songs, Edited by Benjamin Suchoff, The Hague, Martinus Nijhoff, 1975.

[11] Idem, Ibidem, Volume V, Maramures Country.

[12] Brediceanu, Tiberiu. *Melodii populare...*, *Op. cit.*, p. 16.

[13] Vulpescu, Mihail. *Cintecul popular românesc*. Studiu introductiv, Prefaţă de N. Iorga, Bucureşti, 1930, p. 92—96.

[14] *Cintece bătrîneşti din Oltenia, Muntenia, Moldova şi Bucovina*, Culegere îngrijită de Const. Brăiloiu, Bucureşti, 1932, p. 5.

Scanned with OKEN Scanner

prinsă de Sabin Drăgoi în comuna Belinț în anul 1934 [15], sau cele cinci variante de colind incluse de George Breazul în volumul *Colinde* [16]. În ultimii 30 de ani, cercetările etnomuzicologice au cunoscut o deosebită amploare datorată atît evoluției disciplinei, cît și înființării Institutului de Folclor [17]. Culegerile sistematice și aprofundate au dat la iveală alte și alte variante mioritice, unele publicate deja în colecții, altele aflîndu-se încă în arhive.

Preocupări pentru investigațiile folclorice există și în Institutele de învățămînt muzical superior din țară. Astfel, începînd cu anul 1973, Conservatorul bucureștean a inițiat o serie de cercetări etnomuzicologice în diferite zone ale țării, urmărind în primul rînd familiarizarea studenților cu acest tip de cercetare, dar și studierea situației actuale a unor genuri și specii, a vitalității lor, a prezenței în repertoriile active sau pasive. Aceste incursiuni au pus în evidență aspecte deosebit de interesante privind zonele de intensitate folclorică, modificările survenite în funcționalitatea producțiilor populare, dinamica evoluției sau degradării unor genuri, fără a putea constitui însă o bază suficient de puternică pentru generalizări, scopul didactic fiind prioritar. Se pot avansa totuși unele aserțiuni, urmînd ca cercetări ulterioare să le confirme sau să le infirme. În atenția noastră s-a aflat și evaluarea ponderii genului epic în cadrul repertoriului muzical al localităților investigate, conturîndu-se în felul acesta și cîteva modalități de realizare muzical-poetică a *Mioriței* [18].

În general, *Miorița*, potrivit funcției pe care o îndeplinește, aparține fie categoriei *colind*, fie categorie *baladă*, și variantelor de text cunoscute pînă acum li se poate stabili cu destulă ușurință apartenența la una dintre cele două categorii amintite. Deși diferite tipologic, cele două versiuni, colind și baladă, sînt evident înrudite tematic [19]. Din punct de vedere muzical, cele două genuri sînt distincte nu numai funcțional, dar și sub aspectul mijloacelor de expresie ce contribuie la conturarea melodiei. Există și situații cînd textele mioritice sînt asociate altor genuri muzicale decît cele tradiționale : în primul rînd cîntecului propriu-zis, dar și doinei sau unor melodii a căror apartenență la un gen sau altul este mai dificil de stabilit. Nu putem trece nici peste cazurile cînd fragmente ale unor variante poetice au fost asociate

---

[15] Drăgoi, Sabin V. *Monografia muzicală a comunei Belinț*. În : *Melos* — Culegere de studii muzicale scoasă de G. Breazul (III), Editura Scrisul românesc, Craiova (f.a.), p. 118.

[16] *Colinde*, Culegere întocmită de George Breazul, Colecția „Cartea satului", Editura Scrisul românesc, Craiova, 1938, p. 219—222 și p. 380—384.

[17] Institutul de folclor, actualmente Institutul de cercetări etnologice și dialectologice, s-a constituit în anul 1949, prin reunirea Arhivei fonogramice a Ministerului Artelor, înființată în anul 1927 de George Breazul, și a Arhivei de folclor a Societății Compozitorilor români inițiată de Constantin Brăiloiu în anul 1928.

[18] În realizarea acestui studiu am pornit de la exemple selectate din culegerile organizate de Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu" din București.

[19] Fochi, Adrian. *Miorița — Tipologie... Op. cit.*, p. 378.

Scanned with OKEN Scanner

cu melodii de cîntec de leagăn, de bocet [20] sau folosite drept text la plugușor [21].

Cel mai bine reprezentat din punct de vedere funcțional și păstrînd caracteristicile specifice genului este *colindul*. Au fost înregistrate mai multe piese din această categorie în cîteva localități din Transilvania și nordul Banatului : *Balșa* și *Ohaba* din județul Hunedoara, *Cornești* din județul Cluj, *Ieud* din județul Maramureș, *Posmuș* din județul Bistrița-Năsăud, *Brusturi* din județul Arad și *Brănești* din județul Timiș [22].

Varietatea tipologică și bogăția semnificațiilor poetice își găsesc o reflectare adecvată în diversitatea melodico-ritmică și expresivă a colindelor ; deși realizate în forme miniaturale și cu o mare economie a mijloacelor de expresie, ele sintetizează o forță artistică remarcabilă, manifestată în concizia exprimării, valoarea substanței muzicale, puterea de sugestie și sinceritatea mesajului. Registrul expresiv este nuanțat de la dinamismul tonic al colindelor hunedorene și al celui clujean, unde lipsa formulelor ornamentale și acuratețea mișcării fac ca ritmul să domine melosul, pînă la lirismul colindelor din Ieud și Posmuș, unde pregnanța ritmică se atenuează prin augmentarea valorilor, iar salturile sînt estompate prin sunete glisate, sau pînă la atmosfera calmă, rezultat al echilibrării sensurilor în fraza muzicală, degajată de colindul din Brusturi. Deși de o mare diversitate, toate aceste melodii au trăsături comune care conferă unitate genului : formă strofică de mici dimensiuni, linie simplă, puțin ornamentată, claritate ritmică.

Înainte de a trece la o analiză mai amănunțită, trebuie să remarcăm faptul că *Miorița-colind* nu are o melodie specifică, așa cum vom vedea că se întîmplă în cazul versiunii baladă. Textul mioritic se asociază uneia dintre melodiile de colind cu circulație într-o anumită zonă sau, altfel spus, pe același text muzical se pot cînta mai multe texte poetice, printre care și cel al Mioriței. Această afirmație nu trebuie totuși absolutizată. În unele cazuri, legătura text-muzică, mai ales cînd textul este atît de particular, este suficient de puternică pentru a reprezenta în conștiința unei anumite colectivități o unitate de neconfundat. Un exemplu în acest sens îl poate constitui colindul din Ieud, *Sus în vîrvu muntelui*, care nu și-a schimbat configurația poetico-muzicală în răstimpul dintre anii 1913, cînd a fost cules de Bartók, și 1979, cînd a fost înregistrat de o echipă a Conservatorului, fiind în același timp și o variantă foarte apropiată de cea culeasă de Brediceanu în 1910 din Săcel-Maramureș.

---

[20] Idem, Ibidem, p. 376, nota 1.

[21] Adăscăliței, Vasile. *Miorița — text la plug*. În : *Revista de folclor*, 5, nr. 1—2, 1960, p. 138.

[22] Pentru simplificare, în analiza care urmează, colindele vor fi individualizate prin denumirea localității de unde au fost culese de echipele studențești conduse de Vasile Dinu, Florin Georgescu, Gheorghe Oprea, Cristina Rădulescu-Pașcu și Ulpiu Vlad.

Conformîndu-ne clasificării tipologice realizate de Adrian Fochi [23], vom încerca să analizăm sub acest aspect textele colindelor în discuție. Pentru simplificare, iată mai întîi care este structura textului celui mai complet sub raportul numărului de teme (tipul Alecsandri) [24]:

nucleul I „cadrul epic inițial" ; temele :
1. locul dramei
2. transhumanța
3. ciobanii
4. hotărîrea ciobanilor
5. cauzele omorului

nucleul II „oaia năzdrăvană" ; temele :
6. oaia năzdrăvană
7. întrebarea ciobanului
8. descoperirea omorului

nucleul III „testamentul ciobanului" ; temele :
9. reacția ciobanului
10. locul îngropării
11. obiectele îngropării
12. plîngerea oilor

nucleul IV „maica bătrînă" ; temele :
13. alegoria morții
14. apoteoza ciobanului
15. maica bătrînă
16. portretul ciobanului
17. nunta mioritică
18. cadrul nupțial

Din ciclul I, în tipar metric octosilabic, fac parte textele colindelor din Cornești, Posmuș și Ieud. Varianta din Cornești cuprinde nucleele I (temele 1, 3, 4) și III (temele 9-12), elementul specific care o deosebește de alte tipuri fiind dorința ciobanului de a nu fi acoperit cu pămînt, ci cu gluga sa *(Pe mine nu puneți lut/ Numai dragă gluga mea)*. Reprezintă tipul „de cîmpie" *(Pe munții cei mari)*. Variantele din Posmuș și Ieud prezintă un text fragmentar (10 versuri), redus la nucleul „cadrul epic inițial" (temele 1-4) și de aceea nu pot fi clasificate.

Celelalte patru variante, Balșa, Brusturi, Brănești și Stînceștii-Ohaba, sînt realizate în tipar metric hexasilabic. Primele două, Balșa și Brusturi, aparțin tipului 2, subtipul „a" ; cuprind nucleele I (temele 1-4), III (temele 9-12) și IV (tema 15). Specific acestui tip este episodul mamei împletit cu ideea activității comerciale a ciobanului *(De veți merge-acasă/Maica de-o-ntreba/Voi spuneți așa/ C-am rămas napoi/Tot vînzînd la oi)*. De remarcat la varianta din Brus-

[23] Fochi, Adrian. *Miorița — Tipologie...* Op. cit., p. 377—389.
[24] Idem, Ibidem, p. 211—212.

Scanned with OKEN Scanner

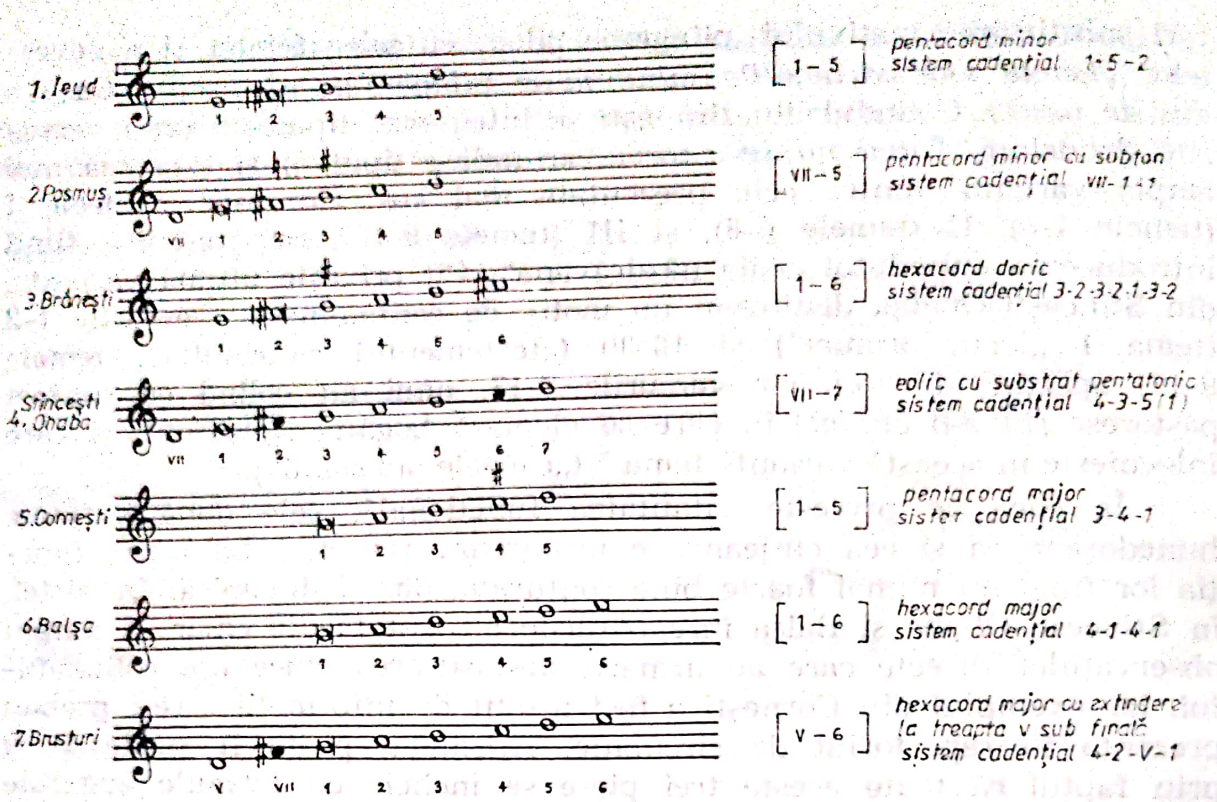
turi substituirea motivului „plîngerea oilor" cu jalea fetelor și a nevestelor *(Fetele s-or strînge/Pe mine m-or plînge/Fete și neveste/Că s-o dus de veste)*. Colindul din Brănești se integrează tipului 5 (deși versurile de debut, *Torcu mi se-n-torcu*, ar indica tipul 3) și este cea mai amplă variantă dintre cele prezentate mai sus. Cuprinde nucleele I (temele 1-5), II (temele 6-8), și III (temele 9-12), caracteristică fiind introducerea episodului „oaia năzdrăvană". Cît privește ultima variantă, din Stînceşti-Ohaba, distingem un motiv de contaminare ; versurile 1-2 (tema 1 „locul dramei") și 18-30 („testamentul ciobanului", temele 9-11) aparțin *Mioriței*, iar versurile 3-17, unui alt colind cu subiect păstoresc *(El s-o lăudat)* în care se elogiază bogăția ciobanului și care înlocuiește în această variantă tema 5 („cauzele omorului").

În ceea ce privește vitalitatea funcțională, cele două variante hunedorene ca și cea clujeană se încadrează repertoriului activ, funcția lor fiind nu numai foarte bine conturată, dar și dinamică. De altfel, în Stînceşti-Ohaba și Balșa înregistrările au fost făcute chiar în timpul observațiilor directe care au urmărit desfășurarea obiceiului colindatului, iar exemplul din Cornești a fost însoțit de informații care-i probau prezența în repertoriul de circulație. Afirmația poate fi susținută și prin faptul că toate aceste trei piese se încheie cu formule augurale specifice. Celelalte patru variante fac parte din repertoriul pasiv : ele sînt cunoscute de către unii interpreți, dar nu mai pot fi observate ca fenomen viu în cadrul obiceiului. Exemplu tipic în această privință, colindul din Brănești a fost interpretat solistic la solicitarea culegătorului, dar nu a fost înregistrat și în cadrul observației directe, cu toate că datina se menținea în tradiția zonei.

Dintre aspectele care vizează asocierea versului cu melodia reținem fenomenul restituției silabice (completarea versurilor catalectice de 5-7 silabe la forma acatalectică de 6-8 silabe) prin adăugarea silabelor de completare *u, î, re* și *le* în patru dintre cele șapte exemple (Ohaba, Brusturi, Cornești, Posmuș). De asemenea, patru colinde prezintă refrene propriu-zise : regulat decasilabic în varianta din Stînceşti-Ohaba *(Dai colinde, dălbuț păcurariu)*, neregulat nonosilabic în varianta din Cornești *(Hoi, lenoi, lenoi, leroi doamne)* și neregulat pentasilabic în cele din Ieud *(O, lenoi, lenoi)* și Posumș *(Hai, lerui doamne)*.

Analizînd materialul sonor, observăm că toate melodiile se circumscriu caracteristicilor stilului tradițional : scările sînt diatonice, pentacordii și hexacordii de tip minor sau major, un singur colind relevînd un substrat pentatonic (Stînceşti-Ohaba), subliniat nu atît de regimul pienilor, cît de insistența pe treapta 3 (de fapt, prima treaptă a picnonului), treapta 1 apărînd doar în cadența finală. Ambitusul restrîns în general la cvintă sau sextă se extinde la octavă în melodia pentatonică și la nonă în colindul din Brusturi (prin salt la treapta V sub finală). Scările și sistemele cadențiale ale colindelor analizate se prezintă astfel :

Scanned with OKEN Scanner



Așa cum se poate observa, scările 2, 3 și 5 prezintă trepte mobile. În primul caz, treptele afectate, 3 urcat și 2 coborît, determină în refren o nuanță cromatică ; treapta 2 se menține coborîtă și în ultimul rînd melodic, implicînd în cadența finală coloratia frigică. Trecerea de la minorul eolic la cel frigic, mediată de fragmentul cromatic cu sens descendent, conferă o notă originală colindului din Posmuș. În al doilea caz, mobilitatea treptei 3, sugerînd bimorfismul unui fost pien, impune o anumită incertitudine modală. Referitor la colindul din Cornești, urcarea treptei 4 determină o nuanță lidică în desenul melodic ascendent de pasaj care leagă refrenul de ultimul rînd melodic, imprimînd o nuanță expansivă, în contrast cu sensul predominant descendent al melodiei.

Sistemele cadențiale antrenează treptele 4, 3, 2, 5, V, VII, iar cadențele finale se fac pe treptele 1 sau 2. În exemplul 4 (Stînceștii-Ohaba), toate strofele interioare cadențează pe trepta 5 și doar ultima strofă, cea care încheie colindul, pe treapta 1 ; faptul se explică prin aceea că treapta de cadență finală anticipă și pregătește inițiumul strofei următoare.

Caracterul melodiei, așa cum era de așteptat, este predominant silabic, cu un grad mic de ornamentare în cazul exemplului din Brănești. Excepție face melodia din Brusturi, unde caracterul silabic se împletește cu desene de tip melismatic (de obicei în a două celulă ritmico-melodică), consecință a interpretării solistice, dar indicînd, din acest punct de vedere, și un stil mai recent.

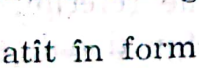
Rigurozitatea ritmică este o caracteristică esențială a colindului tradițional și este conferită de sistemul ritmic giusto-silabic. Numai colindele hunedorene prezintă toate caracteristicile proprii sistemului.

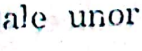
Scanned with OKEN Scanner

Cel din Balșa are o structură izoritmică pe o formulă de peon 3 urmată de o pătrime (în versurile catalectice) care se poate divide în două optimi (în versurile acatalectice). Colindul din Ohaba are o deosebită pregnanță ritmică datorată atît predominanței dipiriculuì, cît și acompaniamentului dobelor care marchează pulsația fiecărui rînd melodic

În general, punctarea sistematică a valorilor de pătrime în cadrul giusto-silabicului duce la transformarea lui în divizionar, așa cum se întîmplă în colindul din Cornești (măsura $\frac{4}{4}$) prin augmentarea celei de a treia valori de pătrime din formula epitritică

În refren, prezența dactilului determină neregularitatea structurii.

Colindul din Ieud marchează o altă treaptă în procesul de disoluție a sistemului giusto-silabic : pe lîngă valoarea punctată apare și doimea, atît în formula safică () cît și în dactilul din refren urmat de celula iambică.

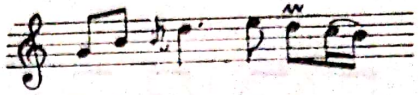
Ultimele trei colinde (Brusturi, Posmuș, Brănești) au părăsit cu totul sistemul tradițional, prezentînd caracteristici ale sistemului parlando-rubato. În afara diversității duratelor care intră în componența formulelor ritmice ( ), înregistrăm și ușoarele scurtări sau lungiri ale unor valori (), ceea ce conferă caracterul rubato.

Sub aspectul structurii arhitectonice, constatăm prezența unor alcătuiri corespunzătoare stilului tradițional al genului studiat. Forma fixă, de dimensiuni reduse, proprie colindului, este reprezentată prin strofe de 3 sau 4 rînduri melodice, dintre care unul este uneori refren. Strofele, indiferent de numărul rîndurilor melodice, sînt fie de tip binar, fie de tip ternar, prezentînd deci numai 2 sau 3 rînduri diferite din punctul de vedere al conținutului ritmico-melodic. Refrenele, acolo unde există, au poziție mediană sau finală și aspect diferit față de celelalte rînduri melodice.

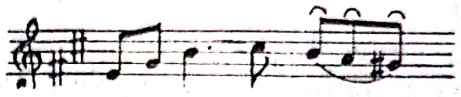
Structura rîndurilor melodice este lineară sau motivică, această ultimă situație fiind caracteristică melodiilor construite pe tipar metric octosilabic. În colindul din Cornești, motivele corespund măsurilor ; se observă cum prezența în refren a motivului *a'* determină înrudirea acestuia cu rîndurile *A* și *Avc*. În melodia maramureșană, motivele, neînrudite între ele, subliniază contrastul dintre mersul treptat (motivele *a* și *c*) și evoluția prin salt (motivele *b* și *d*). De altfel, este singu-

rul exemplu în care cadența finală se face prin salt descendent, imprimînd prin aceasta o configurație aparte întregului colind. Interesantă este și construcția colindului din Brusturi. Primul rînd melodic *(A)* este identic cu corespondentul său în melodia din Brănești, realizat

însă pe o structură majoră : Brusturi



Brănești



Rîndurile 2 și 3 *(B* și *Bvc)* sînt înrudite, diferența aducînd-o desenul cadențial. Rîndul 4 *(C)* este derivat din cel anterior prin fragmentare

și deplasarea accentului

Un exemplu netipic pentru colind, sub aspectul formei, este cel din Brănești. Așa cum am mai arătat, în zona respectivă obiceiul colindatului este încă în practică, dar melodia la care ne referim, varianta mioritică a colindului de păstor, este dezafectată funcțional, și faptul că a ieșit din circulație a determinat, cel puțin în interpretarea înregistrată de noi, dezagregarea formei fixe. Strofele nu mai pot fi delimitate cu precizie, dată fiind succesiunea neregulată a celor trei rînduri melodice diferite *A, B* și *C*. Este sensibilă totuși o anumită structurare care ne amintește de unul dintre aspectele formei libere : rîndul melodic *A* are funcția unei formule inițiale ,iar rîndul *B* are și rolul unei formule cadențiale.

Pentru o imagine mai clară a formei arhitectonice, dăm mai jos schemele melodiilor analizate :

Formă fixă — tip binar — 3 rînduri melodice

	(B)	Cornești
	A Rf *Avc*	
	a, b c, a' a, b'	
— tip ternar — 3 rînduri melodice	(B)	Ieud
	A Rf *C*	
	a, b c, d	
	(B)	Posmuș
	A Rf *C*	
	(C)	
	A B Rf	Stînceşti-Ohaba
— 4 rînduri melodice	*A B Bvc C*	Brusturi
	A B C Bv	Balșa

Scanned with OKEN Scanner

Formă liberă — tip ternar

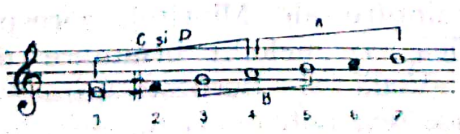
I	A B A B C A B	Brănești
II—III	A B C A B C A B	
IV—VI	C A B	
VII	A B C A B C A B // C B	
VIII—X	A B C B	
XI—XII	A B A B C → B	
XIII	A B C B	
XIV	A B → B C	
XV	A B A B ⟶ A B C B	

A doua modalitate tradiţională de realizare muzicală a *Mioriţei* o reprezintă balada propriu-zisă, cîntecul bătrînesc în stilul „recitativ-epic". Comparativ cu *Mioriţa — colind, balada* pare a fi mai puţin bine conturată în cadrul repertoriului actual de circulaţie. Faptul poate fi pus în legătură şi cu restrîngerea stilului respectiv la partea sudică a ţării, răspîndirea sa fiind şi aici destul de inegală. În unele zone, genul baladei are încă multă vitalitate (Teleorman, Dolj, Brăila [25]), în altele se găseşte din ce în ce mai rar sau deloc. În ceea ce priveşte *Mioriţa,* în culegerile noastre am înregistrat un singur exemplu din Ostrov, judeţul Tulcea. Melodia este o variantă a acelui tip specific, propriu întregii zone în care Mioriţa circulă ca baladă propriu-zisă şi prezintă toate caracteristicile recitativului epic.

Textul poetic în tipar metric hexasilabic aparţine tipului Alecsandri, fără a cuprinde însă temele finale ale nucleului IV („maica bătrînă").

Realizarea muzicală a acestei variante se remarcă printr-o mare simplitate, prin concizia mijloacelor de expresie şi impresionează tocmai prin sobrietatea ei, accentuată de interpretarea solistică exclusiv vocală, fără acompaniament instrumental.

Materialul fonic se structurează într-o scară pentatonică (starea a V-a); ambitusul general este de septimă, dar se repartizează în aşa fel între rîndurile melodice, încît nici unul nu depăşeşte cvinta, majoritatea fiind restrînse la cvartă sau terţă. Ambii pieni sînt prezenţi: *fa diez,* apare ca sunet de pasaj, niciodată pe atac de silabă, *do,* mai bine conturat, este intonat uneori şi pe silabe neaccentuate, dar numai în desene de pasaj sau broderie.



[25] Vezi şi Sulițeanu, Ghizela. *Folclor muzical din județul Brăila — Balada sau cîntecul bătrînesc,* 1980.

Scanned with OKEN Scanner

Melodia silabică, complet neornamentată, rezultată din îmbinarea celor două tipuri de recitativ : melodic și rectotono, evoluează prin mers treptat, salturile aparținînd în general desenelor pentatonice

Ritmul îmbină elemente de giusto-silabic cu elemente de parlando-rubato într-o asociere pe care am putea-o denumi parlando-giusto ; cadența silabelor intonate se apropie de cea a silabelor recitate, ușor scandate, iar succesiunea lor este lipsită de fluctuații agogice deosebite. Predomină celulele pirice care se combină cu ele însele sau cu celule iambice și trohaice în formule de tip peonic, iar sunetele de cadență ale primului și, uneori, ultimului rînd melodic sînt augmentate, creînd momente de respiro.

Forma liberă, improvizatorică, alternează 4 rînduri melodice diferite : formula inițială *A* cu debut în registrul acut și formula finală *D* cu caracter recitativ sînt stabile, determinînd un cadru fix în care formulele mediane *B* și *C* se succed în mod diferit de la o perioadă la alta. Dacă formulele extreme au contur mai pregnant și evoluție în sens descendent (*A* între treptele 7 și 4, *D* între treptele 4 și 1), rîndurile interioare marchează sunetele picnonului (sol^1-la^1-si^1). Aceste desene melodice foarte simple care alternează 2-3 sunete generează o strînsă înrudire între fraze, sugerînd cu multă plasticitate caracterul narativ al baladei. Aceeași înrudire este sesizabilă și între rîndurile *C* și *D*, ultimul rînd melodic detașîndu-se prin cezura interioară și prin formula cadențială rectotono care-i conferă caracter concluziv. Cele 9 perioade constituitive ale formei libere sînt variabile ca număr de rînduri melodice, de la 6 (perioada I) la 13 (perioadele IV, VI, VIII)

I A // Av B B C D
II Av // Avc B B Bvc Cv Cv D Dv
V A // Av B Bv C Cv Cv Cv C C Dv Dv
VIII A // Av B B C C C C C B B D Dv
IX A// Av B B C C C C D

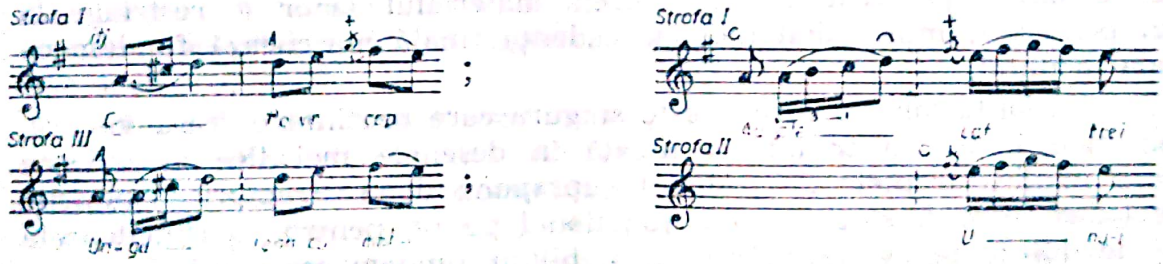
Deși considerate mai puțin specifice pentru realizarea textelor mioritice, melodiile de cîntec propriu-zis sau cele care îmbină elemente de cîntec cu aspecte ale altor genuri (doină, joc) sînt în ultimul timp din ce în ce mai frecvente. Avînd drept componentă literară atît versiunea colind cît și versiunea baladă, ele nu mai pot fi considerate simple excepții. S-ar putea ca aceste realizări să reprezinte modalități de existență, de dăinuire ale Mioriței, corespunzătoare perioadei actuale. Vom exemplifica cu melodii originare din Cerașu-Prahova, Ciumăfaia-Cluj, Bogdan-Vodă și Berbești-Maramureș și Cornereva-Caraș Severin. Dintre acestea, patru aparțin genului cîntec *propriu-zis*, una singură avînd caracteristicile *doinei*.

Sub aspectul tipologiei literare, versiunea baladă de tip „Alecsandri", într-o formă aproape completă, cuprinzînd toate cele patru nuclee

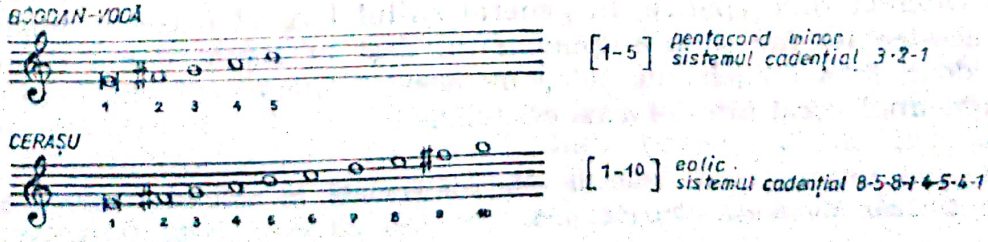
Scanned with OKEN Scanner

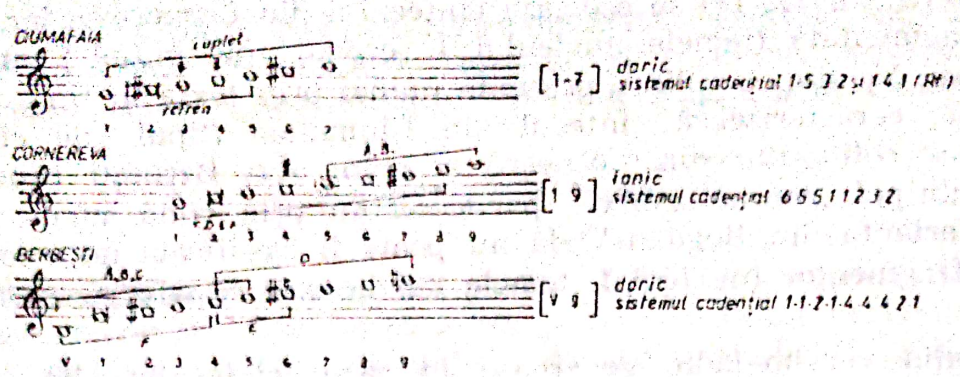
(temele 1-12, 15, 17, 18) se asociază cîntecului din Cornereva, iar într-o formă fragmentată (temele nucleului I „cadrul epic inițial"), melodiei din Ceraşu. Versiunea colind, prezentă numai prin texte în tipar metric octosilabic, caracterizează cîntecul din Ciumăfaia (tipul „de cîmpie", asemănător colindului din Cornești) și doina din Berbești (tipul „de nord", subtipul „maramureşan", particularizat prin tema mamei ciobanului). Varianta din Bogdan-Vodă nu poate fi clasificată deoarece textul este fragmentar (nucleul I, temele 3-5 la care se adaugă „plîngerea oilor").

Relația vers-melodie generează în cazul cîntecului alte aspecte decît cele sesizate în colind. Înlocuirea de vers, accidentală în exemplul din Bogdan-Vodă, capătă valențe de refren în cel din Ceraşu datorită asocierii constante cu toate rîndurile melodice pare *(B, Bvc, D, Dvc)*. Refrenul propriu-zis („Lerului, mărului") apare în cîntecul din Ciumăfaia, iar în melodia din Cornereva observăm un pseudorefren alcătuit din două versuri *(Mioriță, mioară/Lîna ta-i plăvioară* sau *Mioriță, mioriță/Lîna ta-i plăviță)* care se asociază, în unele strofe, cu ultimele două rînduri melodice. În această ultimă melodie constatăm și un aspect de heterometrie : apariția unor versuri aparținînd tiparului metric octosilabic în contextul general hexasilabic al textului poetic. Cele cinci versuri apar disparat, numai în prima parte a baladei și pot constitui un accident ; ceea ce interesează este modalitatea prin care interpreta, vădit stînjenită de neconcordanța dintre versul de 7 sau 8 silabe și fraza muzicală construită pentru un tipar de 6 silabe, rezolvă această dificultate, amplificînd rîndul melodic în partea sa de început prin adaptarea unei formule de interjecție :



Materialul fonic este divers, specific fiecărei melodii în parte ; predomină modurile minore :





Scara cea mai redusă, o pentacordie minoră, aparține cîntecului din Bogdan-Vodă. Melodia, de largă circulație, se cîntă în mod obișnuit pe un text poetic al cărui prim vers, *Crești pădure și te-ndeasă*, a căpătat valoarea unui titlu, deoarece această asociere cunoaște în general o mare stabilitate ; este cu atît mai surprinzătoare substituirea textului curent cu o variantă de Mioriță.

Exemplul din Cerașu, de asemenea o melodie destul de cunoscută [26], cu o probabilă proveniență lăutărească, evoluează pe un mod eolic, într-un ambitus larg, de decimă. Ambele melodii au caracter silabic și ornamentație foarte redusă.

Cîntecul din Ciumăfaia, purtînd amprenta melodicii bănățene, prezintă două structuri sonore corespunzătoare celor două secțiuni alternative : *cuplet — refren*. Cupletul, în mod doric (ambitus de septimă) are treapta 4 mobilă, ceea ce determină o colorație cromatică în desenele ornamentale ; treapta 3 urcată în cel de-al doilea rînd melodic conferă o tentă majoră acestui moment. Cadența finală a cupletului se realizează pe treapta 2. În refren, materialul sonor se restrînge la un pentacord minor diatonic, iar cadența finală marchează fundamentala modului.

Varianta din Cornereva este singura care prezintă o scară majoră, un mod ionic, cu treapta 4 urcată în desenele melodice ascendente care implică treptele 2-5. Modul suprapune două structuri : rîndurile melodice *A* și *B* sînt centrate funcțional pe *re*, pentru ca următoarele să moduleze la cvinta inferioară stabilind fundamentala *sol*. Deși are formă fixă, foarte amplă însă (8 rînduri melodice), melodia prezintă cîteva elemente pe care în mod obișnuit le atribuim doinei : alternarea treptelor 6-7 în primul rînd melodic, intercalarea formulelor melismatice printre fragmente de recitativ rectotono, emisia vocală pregnantă, cu lovituri de glotă (schluchtstöne), care ne amintește de zona învecinată a Olteniei subcarpatice, în general suflul larg al frazelor muzicale. Toate acestea ne fac să presupunem că, deși în Banat doina cunoaște astăzi doar forma instrumentală, în această zonă sud-estică se mai păstrează tipul vocal într-o formă cristalizată.

---

[26] O variantă a acestei melodii este consemnată în volumul *Cîntece bătrînești din Oltenia, Muntenia*... *Op. cit.*, p. 5.

Scanned with OKEN Scanner

Ultimul exemplu pe care îl vom analiza este o doină care prezintă incontestabil toate caracteristicile genului : recitativul în formula inițială și în cea de cadență, alternarea desenelor bogat ornamentate, melismatice, cu cele lineare, silabice, ritmul parlando-rubato, forma liberă. Remarcăm evoluția aparte a melodiei în diferitele segmente ale unei scări dorice cu un ambitus foarte mare, de duodecimă. Rîndurile melodice *A, B, C* conturează un pentacord minor cu un salt caracteristic la treapta V sub finală ; rîndurile melodice *D* (culminația expresivă) și *E* deplasează melodia la o cvartă superioară, încadrînd în ambitusul de sextă mică o structură majoră ; ultimul rînd, *F*, revine la segmentul inițial, redus însă la un tetracord.

Sistemul ritmic predominant în melodiile din categoria cîntec-doină este parlando-rubato, cu o mare diversitate de formule și combinații de valori. Excepție fac cîntecul din Cerașu care poate fi încadrat în măsura de $\frac{12}{8}$ și cel din Ciumăfaia, unde cupletul are o ritmică liberă, iar refrenul, cu alură de joc, se adaptează măsurii de $\frac{4}{8}$.

Gruparea rîndurilor melodice în strofe este foarte diferită de la caz la caz. Doina maramureșană are formă liberă, și cele trei pericade sînt alcătuite dintr-un număr variabil de rînduri melodice :

I. *A A B C // D E Ev F Fvc*
recit.

II. *A A Bv C Cv // D E Ev F Fvc*
recit.

III. *A A Bv C Cv Cv Cv*
recit.

Toate celelalte exemple aparțin categoriei formei fixe. Cîntecul din Bogdan-Vodă are strofa de trei rînduri melodice (tip binar), cu cezură după primul rînd și legătură prin sunet de pasaj între următoarele două *A // A B*.

O strofă mai amplă, opt rînduri melodice (tip pătrat), caracterizează melodia de influență lăutărească din Cerașu. Sesizăm aici o tendință de simetrizare, caracteristică stilului modern ; cele patru rînduri melodice diferite *(A, B, C, D)* se grupează două cîte două *(A* cu *B* și *C* cu *D)*, în așa fel încît primul rînd corespunde versului, iar al doilea înlocuirii de vers. Cezurile despart între ele grupările de cîte două rînduri :

A B // A Bvc // C D // C Dvc
î.v. î.v. î.v. î.v.

După cum am mai specificat, cîntecul din Ciumăfaia are forma cuplet-refren care denotă aceeași tendința spre simetrizare, la alt nivel, cel al strofelor melodice. Cupletul este alcătuit din patru rînduri melodice diferite (tip pătrat) cu cezură după primele două ; primul rînd are structură motivică. Refrenul este alcătuit din șase rînduri, fiecare corespunzînd unei măsuri, dintre care măsurile 2 și 5 sînt la rîndul

Scanned with OKEN Scanner

lor refrene propriu-zise, de felul celor întîlnite în colind („Lerului, mărului").

(B)

Cuplet *A B* // *C D* Refren / : *A* Rf *A*,:/

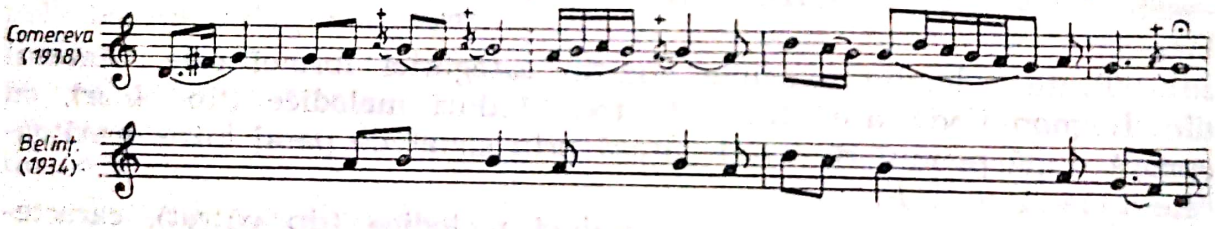
a'/a

Strofa cîntecului-doină din Cornereva cuprinde 8 rînduri melodice, 6 fiind diferite sub aspect ritmico-melodic. În mod frecvent, prima frază este anticipată de o interjecție care poate să apară, mai rar, și înaintea rîndului *Evc*. Cezura desparte întotdeauna rîndurile doi și trei *(B* și *C)*, iar ultimele două rînduri melodice se asociază în strofele I, II, IV, V, VIII, X-XIII celor două versuri ale pseudorefrenului care în ultima strofă (XIV) se repetă de două ori :

itj *A B* // *C D E F* (itj) *Evc Fv*

recit.

Sub aspectul formei, această *Mioriță* se înrudește cu cea culeasă de Tiberiu Brediceanu în anul 1922 în aceeași localitate, ceilalți parametri fiind însă diferiți. O asemănare destul de evidentă o apropie, în primele două rînduri melodice, și de melodia culeasă de Sabin Drăgoi în anul 1934, din comuna Belinț. Ar putea fi o simplă coincidență, dar și indiciul unui tip melodic cu o circulație mai intensă în sul-estul Banatului, într-o perioadă trecută. Pentru mai multă claritate fragmentul din Cornereva a fost transpus la cvinta inferioară.



După cum se poate vedea, chiar și din analiza unui număr mic de exemple care nu au rezultat dintr-o cercetare sistematică, *Miorița* cunoaște încă, atît sub raport literar cît și muzical, o răspîndire relativ mare, deși intensitatea de circulație nu este aceeași în toate zonele. Rezultă că dintre cele două versiuni tradiționale : colind și baladă, versiunea colind este mai bine păstrată. În părțile vestice ale țării, în care obiceiul colindatului mai are vitalitate, se pot întîlni variantele mioritice în repertoriul de circulație. Din punct de vedere muzical, acestea păstrează în mod obișnuit toți parametrii proprii genului : sisteme sonore diatonice sau pentatonice cu ambitus redus, sistem ritmic giusto-silabic sau divizionar, formă fixă de dimensiuni mici (2-4 rînduri melodice), refrene.

Versiunea baladă, în stilul recitativului epic, este mai rar întîlnită, una dintre cauze putînd fi și aceea că stilul respectiv, indiferent de textul poetic vehiculat, se găsește într-o perioadă de regres. Se constată în schimb tendința de a adapta textele Mioriței unor melodii aparți-

nînd altor genuri muzicale decît cele tradiționale : doina sau cîntecul propriu-zis din diferite straturi de evoluție (dialectal sau modern), purtînd amprenta diferitelor stiluri și zone folclorice.

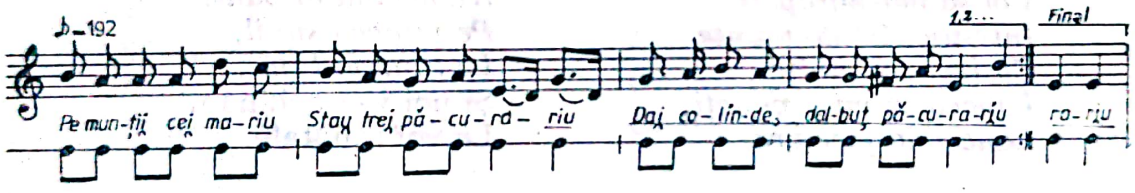
În consecință, chiar dacă variantele poetice își păstrează unitatea tipologică în cadrul versiunilor colind sau baladă, nu putem spune același lucru despre melodiile cu care se asociază, acestea fiind de o mare diversitate ce vizează toți parametrii morfologici : structuri sonore, sisteme ritmice, formă, manieră de interpretare.

Fără îndoială că o cercetare sistematică și aprofundată în cît mai multe zone ale țării va conduce la o imagine mai completă asupra existenței actuale și a viabilității *Mioriței,* această izvodire a geniului popular, oglindă a spiritualității românești, pe care Sadoveanu a denumit-o „floarea fără moarte" a „marei literaturi nescrise".

A.C.M.B. [1]
Mg. 31/R 11
Stînceşti-Ohaba, Hunedoara
dec. 1976

[1]

Inf. : grup mixt
Culeg. : *Vasile Dinu, Ulpiu Vlad*
Transcr : *Cristina Rădulescu-Pașcu* [2]



Pe munții cei mariu
Stau trei păcurariu.
Dai colinde, dalbuț păcurariu
Ș-unu s-o lăudatu
Că el, că mai are
Cîte oi pă munte
Atîtea oi cărunte
Și cît viorele
Atîtea miorele,
Cît îs corcoșei
Atîția berbețeiu.
Și el s-o lăudatu
Că el, că mai are
La stînă bătrînă
Nouă cîni bătrîniu,
Nouă cățălandri.
Și el s-o lăudatu
Că el, că mai are
Mioriță laie.
Tu lor să le spuiu
Pa min să mă-ngroape
'n strunga oiloru,
Zbieru mieiloru.
Fluierișca meale
La brîu să mi-o puie,
Vîntu îmi băteare,
Fluiera horeare,
Oile-mi porneare,
Tare se dușeare,
Sus pă munte susu
D-unde iarba crește,
'n patru se-mpletește
Și te-nveselește
Dai colinde, dalbuț păcurariu.

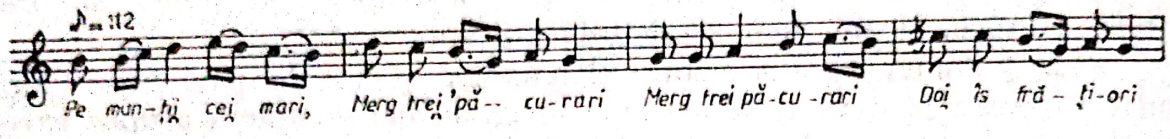
[1] Arhiva Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu" — București.
[2] Toate transcrierile au fost făcute de Cristina Rădulescu-Pașcu.

Scanned with OKEN Scanner

A.C.M.B.
Mg. 49/V 31
Balșa, Hunedoara
dec. 1977

Inf. : grup bărbați
Culeg. : *Vasile Dinu*
Ulpiu Vlad

[2]

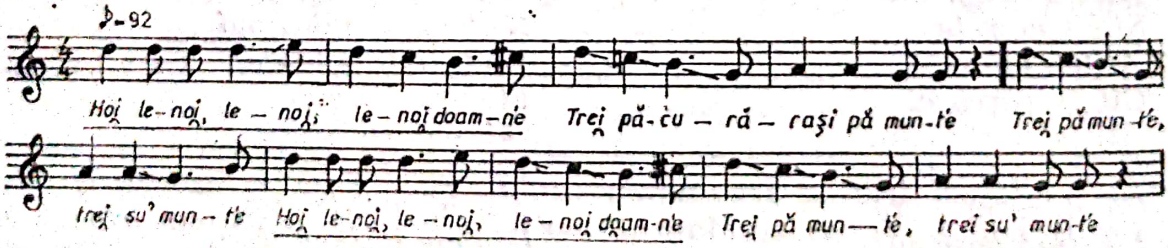


Pe munți cei mari
Merg trei păcurari.
Doi îs frățiori,
Unu-i strinășel.
Și cei doi vorbeau
Și să sfătuiau
Pe strin să-l omoare
Strinu-i dauzea
Ș-apoi le vorbea :
— Voi doi frați d-ai mei
De mi-ți omorî,
Voi să mă-ngropați
Într-un vîrf de munte
Cu izvoară multe.
Lancea să mi-o puneți,
Lancea la picioare,
Fluieru la cap.
Cînd vîntu bătea
Lancea zurăia,
Fluierul cînta
Și din grai grăia :
— Voi doi frați ai mei
De veți merge-acasă,
Maica de-o-ntreba,
Voi spuneți așa :
C-am rămas napoi
Tot vînzînd la oi,
Numărînd la bani,
Pe mîneca șubii,
La lumina lunii.
Și noi v-o-nchinăm
La voi sănătate.

A.C.M.B.
Mg. 19/V 7
Cornești, Cluj
iul. 1976

Inf. : *Mureșan Aurelia*, 60 ani
Șipoș Irina, 33 ani
Culeg. : *Gheorghe Oprea*

[3]



Trei păcurărași pă munte,
Hoi, lenoi, lenoi, leroi doamne[1]
Trei pă munte, trei su'munte.
Unu oile-abăteale,
Ceilalți legea-i făceare :
Ori să-l pușie, ori să-l taie.

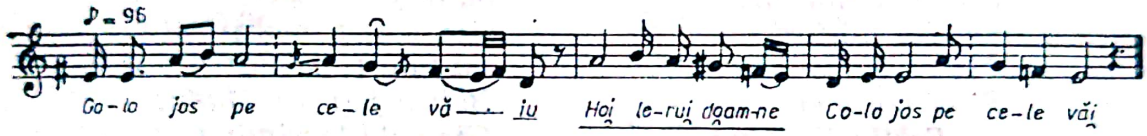
[1] Informatoarele au început colindul cu refrenul.

O, ho, ho, nu mă-npușcați
Numa capu mi-l luați
Și pă mine mă-ngropați
În strunguța oiloru,
În jocuțu mneiloru
Pă mine pămînt nu puneți,
Numa dragă gluga meale,
Fluieru după curea
Cînd vîntu tare-a suflare
Gluguța s-a rădica,
Fluieru mîndru-o cînta,
Oile s-or înturna.
Oi, oi, oi, mîndre bălăiu
Mîndru mi-ți cînta pă văi
Oi, oi, oi, mîndre cornute
Mîndru mi-ți cînta pă munte.
Voie bună s-o colindă
Ș-on colac legat de grindă
Și naintea plugului
Să umpleți traista pruncului [1].

A.C.M.B.
Mg. 16/R 31
Posmuș, Bistrița-Năsăud
febr. 1978

Inf. : grup femei
Culeg. : *Cristina Rădulescu-Pașcu*

[4]

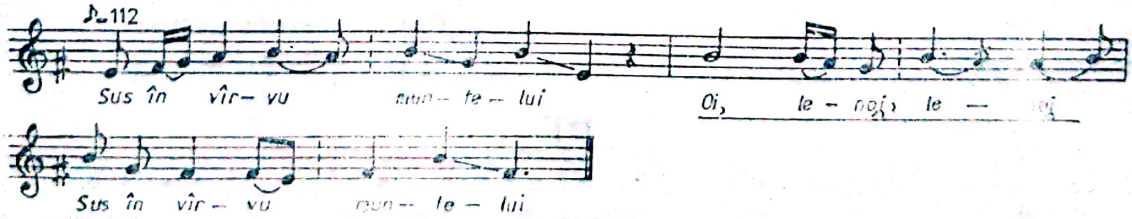


Colo jos pe cele văiu
Hai, lerui doamne
Sînt vo tri turme de oiu
Și vo tri păcurăreiu.
Numai unu-i străinelu
Și pe-a ăla l-o mînatu
Să bată oile-n josu.
Pin oile le băteu,
Lui gre leje îi făceu,
Or să-l puște, ori să-l taie,
Or lui capu să i-l ieie.

A.C.M.B.
Mg. 80/R 18
Ieud, Maramureș
dec. 1979

Inf. : *Balea Susana*, 55 ani
Culeg. : *Gheorghe Oprea*

[5]



Sus în vîrvu muntelui,
O, lenoi, lenoi
La crucița bradului,
Pasc vo tri păcurărei
Cu oile după ei.
Pă cel mai mic l-o mînat
Să dîntoarne oile.
Oile le-o dînturnat,
Lui gre lege i-o picat,
Ori să-l taie, ori să-l puște,
Ori să-l țipe-ntre țăpuște.

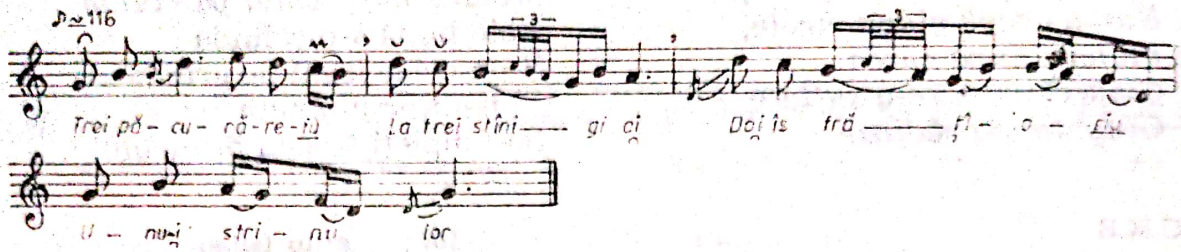
[1] Ultimele patru versuri sînt scandate.

Scanned with OKEN Scanner

A.C.M.B.
Mg. 33/V 20
Brusturi, Arad
nov. 1977

Inf. : *Cotocea Olivia*, 21 ani
Culeg. : *Dinu Vasile*
Cristina Rădulescu
Ulpiu Vlad

[6]

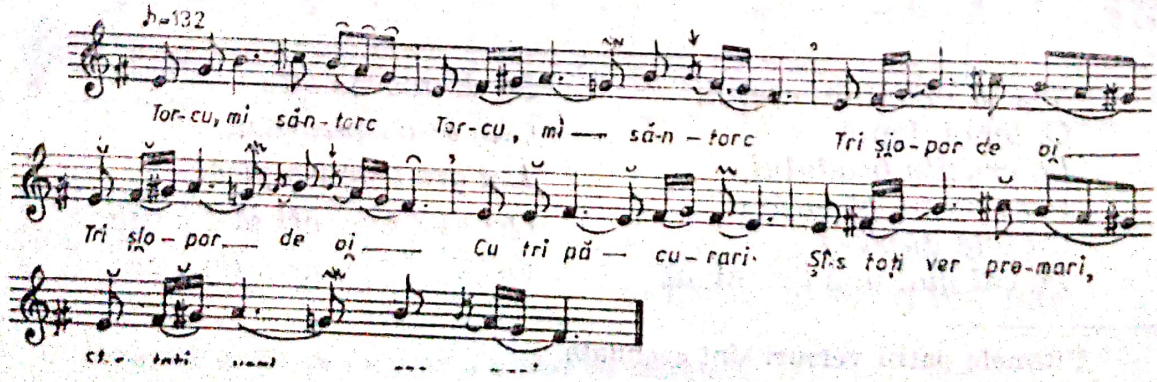


Trei păcurăreiu,
La tri stîni gi oi,
Doi îs frățioriu,
Unu-i strinu lor.
Șei doi frățioriu
Tăt să gomonieu
Și să voroveu.
— Frățiorii mieiu
Șe vă gomoniți,
Șe vă vorovițu ?
O să m-omorîți !
Ge mi-ți omorîle,
Fluierița mele
La cap mni-o puneți.
Vîntu-o dăburale
Fluieru-o zîșeale,
Fecile s-or-strînje,
Pă mine m-or plînje.
Fece și neveste
Că s-o dus gi veste.
Tăt cofili-n mîniu
Că le-am fost vești,
Tăt cu cărujele
Să le șiu gi jele.
Acasă di-ți mere
Pă tata-ți găsîle
Boii-n jug prinzîndu,
Gin ochi lăcrimînd,
Ge mine-ntrebîndu.
Pă mama-ți găsîle
Vașile mulgînd,
Gin ochi lăcrimîndu,
Ge mine-ntrebînd.
Voi îți spune așele :
C-am rămas napoiu
Tăt vînzînd pă oiu,
Numărînd pă baniu,
Pă aripa șubii
La marjinea lumii.

A.C.M.B.
Mg. 11/R 39
Brănești, Timiș
dec. 1973

Inf. : *Capotescu Ana*, 66 ani
Culeg. : *Emilia Comișel*
Ulpiu Vlad

[7]

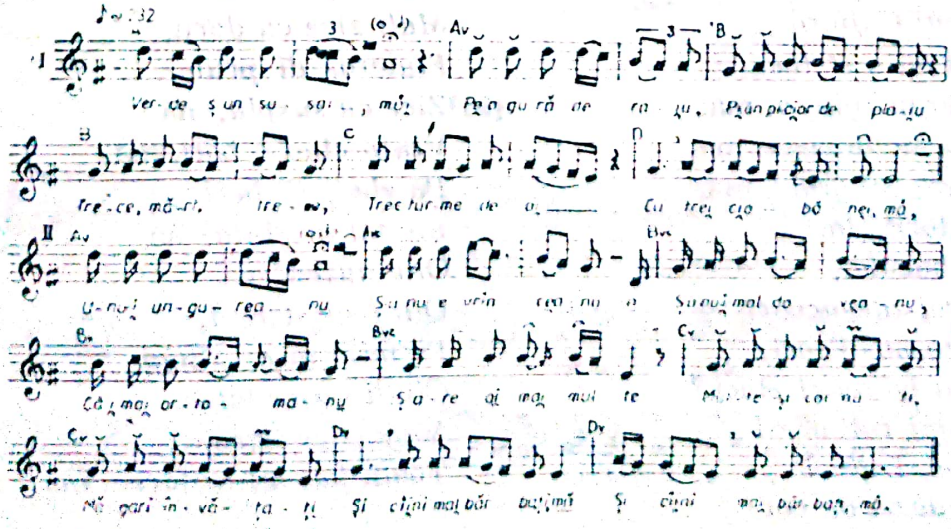


Torcu, mi să-ntorc
Tri șiopor de oi,
Cu tri păcurari
Și-s toți veri premari.
Ai doi păcurari
Car-erau mai mari,
Ei să voroveu
Și să gomoneu
Pă-l mic să-l omoare,
Oile să le ieie,
Că el tăt mai are
Și oiu mai mulce
Și-s tăte cornuce
Și cîni-s mai nalți
Și-s mai învățați.
Meoriția oaie,
Ea o audzît,
Rău s-o năcăjît,
Iarbă n-o păscut,
Apă n-o beut.
Păcurariu-ăl mic
Gin grai o grăit :
— Meoriță oaie
Șe-i pa capu teu ?
că Eu pă cin te duc
La izvoară reși,
La ierburi întreji.
Tu iarbă nu paști,
Niș apă nu bei.
— Vai, stăpînu mieu
Cum apă să beau
Și iarbă să pasc
Căj doi păcurari
Care îs mai mari,
Așa s-or vorbit
Și s-or gomonit,
Pa cin să te-omoară,
Oile să le ieie,
Că tu tăt mai ai
Și oiu mai mulce
Și-s tăce cornuce
Și cîni-s mai nalți
Și-s mai învățați.
Vai, stăpînu mieu !
— Meoriță, oaie,
De-o fi să m-omoară,
Tu lor să le spui
Pa min să mă-ngroape
În staul oilor.
Și mie să-mi pună
Fluiera la brîu
Și pușca la cap.
Cînd vîntu o bace
Fluiera o zîșe,
Oile s-or strînje.
Cînd vîntu o sta
Pușca o pușca,
Oile-or pleca.

A.C.M.B.
Mg. 55/R 6
Ostrov. Tulcea
iun. 1977

Inf. : *Cocoiag Tănase*
Culeg. : *Emilia Comișel*
Ulpiu Vlad

[8]



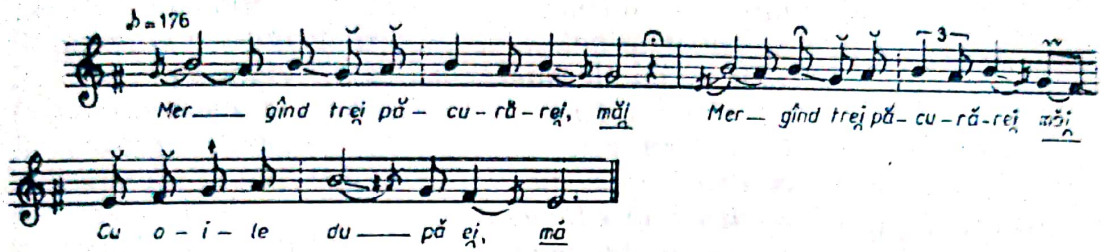
Verde și-un susai, mă
Pe-o gură de raiu,
Pe-un picior de plaiu,
Trece, mări, trece
Trei turme de oi
Cu trei ciobănei.
Unu-i ungureanu
Și-unu e vrînceanu
Și-unu-i moldoveanu
Că-i mai ortomanu
Ș-are oi mai multe,
Multi și cornuti,
Măgari învățați
Și cîini mai bărbați, mă.
Și ce s-a vorbit, mă
Și s-a sfătuit
Frate ungureanu
Și cu cel vrînceanu,
Că l-apus de soare
Ca să mi-l omoare
Pă cel moldovean,
Că-i mai ortoman, mă
Are oi mai multi,
Multe și cornuti,
Măgari învățați
Și cîini mai bărbați.
— Mioriță lai,
Lai, bucălai,
Di trei zile-ncoaci
Gurița nu-i taci,
Nici iarba nu-i placi,
La apă-mi mergea,
Apa-mi tulbura,
Iarba mi-o strivea
Și mereu zghera, mă.
Și cel moldovean, mă
Di gură-mi grăia, mă :
— Mioriță lai,
Lai, bucălai,
De trei zile-ncoaci
Gurița nu-ți taci,
Ori iarba nu-ți placi ?
Apă-mi tulburezi
La negri zăvoi
Că-i iarbă de voi
Și umbră de noi, mă
Miorița laie
Din gură-mi grăiare :
— Stăpîne, jupîne,
Mai cheamă și-un cîini
Că e greu de tini.
Uite, s-a vorbitu
Și s-a sfătuitu
Frate ungureanu
Și cu cel vrînceanu,
Pe l-apus di soare
Ca să te omoare.
Și cel moldoveanu
Din gură-mi grăiare :
— Mioriță lai
Lai, bucălai,
Să-i spui lu vrînceanu
Și lu ungureanu,
De-o fi v-un păcatu
Pe mine-aruncatu
Pă l-apus di soare
Ca să mă omoari,
Să-i spui să mă-ngroape
P-aici, pă aproapi,
Chiar în dosu stînii
Ca să-mi aud cîinii.
Și la cap să-mi pui
Fluieraș din osu
Mult zice duiosu,
Fluieraș di fag
Mult zice cu dragu,
Fluieraș di măr
Mult zice cu doru,
Fluieraș di prun
Zice cu suspin, mă.
Vîntu cînd o bati, mă
Pă ele-o răzbati,
Ele mi-or cînta, mă
Oile-auzea, mă
Oili s-or strîngi,
Pă mini m-or plîngi,
Cîinii mi-or lătra,
Măgari or zîcea,
Toată jali mi-or făcea, mă.

Scanned with OKEN Scanner

A.C.M.B.
Mg. 80/V 5
Bogdan-Vodă, Maramureş
dec. 1979

Inf. : *Mareş Ioana*, 50 ani
Culeg. : *Gheorghe Oprea*

[9]

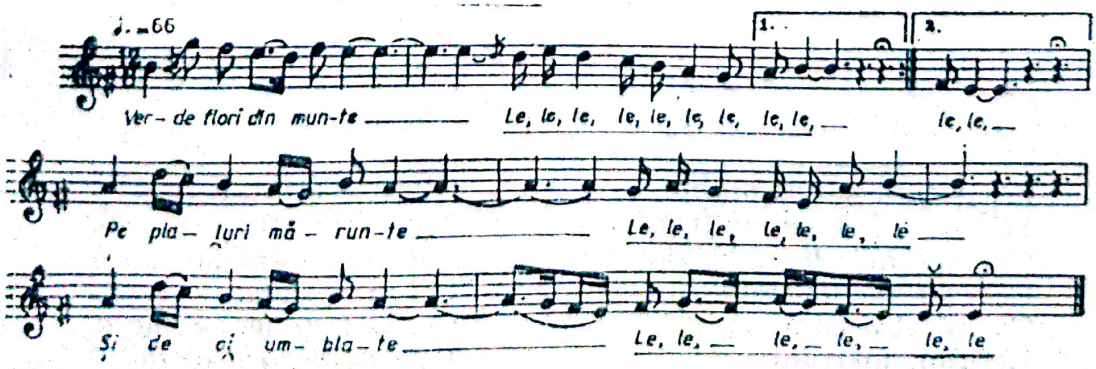


Mergînd trei păcurărei, măi
Cu oile după ei, măi
Cătă el mi s-o strigat, măi
Să-i întoarne oile, măi,
Oile nu le-o-ntrunat, măi,
O grea lege i-o picat, măi,
Ori să-l taie-or să-l împuște,
Ori să-l puie-ntre țăpuște,
Ori să-l împuște, ori să-l taie,
Ori să-l puie-ntre fărtaie.
. . . . . .
Ce pa mine m-or jeli, măi
Ia, la, la, la, la, la, la, măi
Oile cu linile, măi
Și codru cu crengile, măi.
Oile cele cornute
Mîndru m-or cînte pe munte,
Oile cele bălăi, măi
Mîndru m-or cînta pă văi, măi

A.C.M.B.
Mg. 85/R 1
Cerașu, Prahova
iul. 1981

Inf. : *Curcă Gheorghe* 39 ani
Culeg. : *Florin Georgescu*
Cristina Rădulescu-Pașcu

[10]

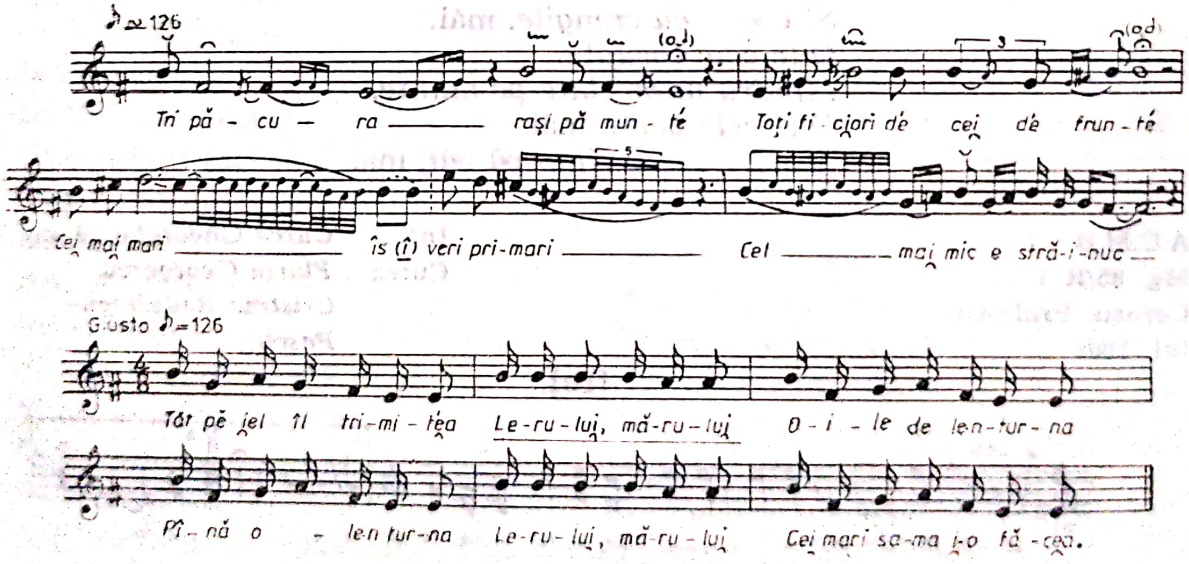


Verde brazi din munte
Le, le, le, le, le, le, le, le, le
Pe un vîrf de munte,
Pe plaiuri mărunte
Și de oi umblate,
Iată, vin în cale,
Se cobor la vale,
Trei turme de miei
Cu trei ciobănei.
Unu e vrîncen
Ș-altu ungurean
Ș-altu-i moldovean.
Iar cel moldovean
Și cu cel vrîncean,
Mări, se vorbiră,
La apus de soare
Ca să mi-l omoare
Pe cel ungurean,
Că-i mai ortoman.

A.C.M.B.
Mg. 16/R 5
Ciumăfaia, Cluj
nov. 1974

Inf. : *Sotelcan Ion*, 28 ani
Culeg. : *Vasile Dinu*
Cristina Rădulescu
Ulpiu Vlad

[11]



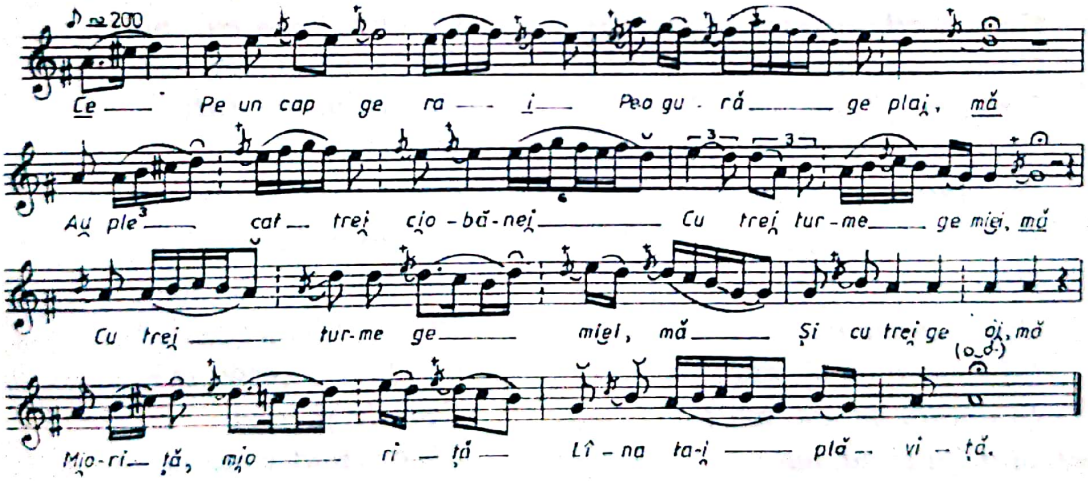
Tri păcurăraşi pă munte,
Tăţi ficiori de cei de frunte.
Cei mai mari îi veri primari,
Cel mai mic îi străinuc.
Tăt pă el îl trimitea,
Lerului, mărului
Oile de le-nturna
Pînă oile-nturna,
Lerului, mărului
Cei mari sama i-o făcea.
Cei mari sama i-o făcea :
Pușca-l-or, or l-or tăia ?

Cel mai mic îi auzea
Și din gură cuvînta :
— Pă mine nu mă pușcați,
Lerului, mărului
Numa capu mni-l luați,
Lerului, mărului
Și pă mine mă-ngropați
În strunguța oilor,
În turișul mieilor,
În strunguța oilor,
Pă mine nu puneți lut,
Lerului, mărului
Pă mine nu puneți lut,
Că mie nu-mi trebe-alt scut,
Lerului, mărului
Că mie nu-mi trebe-alt scut,
Numa dalbă gluga me
Și fluierul la cure,
Cînd vîntuțu a sufla,
Lerului, mărului
Fluieru a fluiera :
Lerului, mărului
Oițele m-or cînta
Oi, oi, oi, mîndre bălăi
Mîndru m-or cînta pă văi.
Oi, oi, oi, mîndre cornute
Mîndru m-or cînta pă munte.
Oi, oi, oi, mîndre seine
Mîndru m-or cînta pă mine.

A.C.M.B.
Mg. 42/V 7
Cornereva, Caraș-Severin
iul. 1978

Inf. : *Brînzei Stana*, 46 ani
Culeg. : *Florin Georgescu*
Cristina Rădulescu-Pașcu

[12]



ce *Pe un cap ge rai,*
Pe-o gură ge plai, mă,
Au plecat trei ciobănei
Cu trei turme ge miei, mă :/
Și cu trei ge oi, mă.
Mioriță, mioriță,
Lîna ta-i plăviță.

au *Unu-i moldoveanî*
Și-unu ungurean, mă,
Unu ungureanî
Și-unu vrenișean, mă :/
Mioriță, mioriță,
au Mioriță, mioară,
Lîna ta-i plăvioară

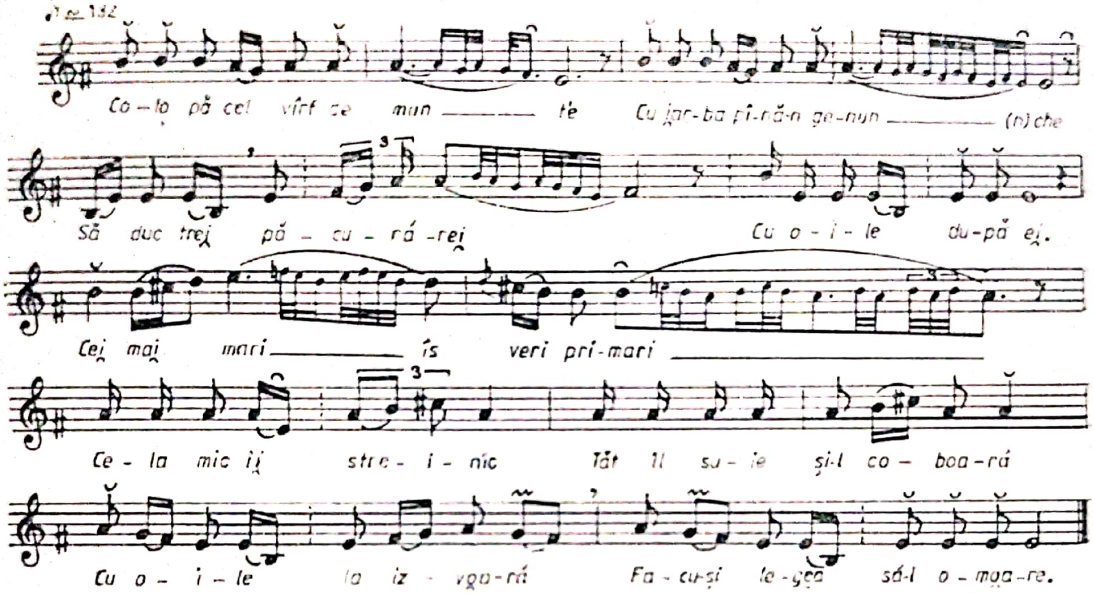
Ungurean cu moldoveanî
Așa se vorbeau, mă :/
Și se sfătuiau, mă,
Joi l-apus de soare
Pe vrenișean s-omoare, :/
C-are oi mai mulce :/
Și-s toace cornuce
Și cai învățați
Și cîni mai bărbați :/
Mioriță, mioriță,
Cu lîna plăviță.
ce *Miorița i-auzea*, mă
Și nu mai mînca, mă, :/
Nișî apă nu bea, mă :/
Numa tot zbera, mă,
Mioriță, mioriță,
Cu lîna plăviță.
au *Vrenișean vegea*, mă
Și m-o întreba, mă :
— *Mioriță, mioriță*
Cu lîna plăviță,
Da șe țiie-ți este
Ge trei zile-ncoașe
Gura nu-ți mai tașe,
Iarba nu-ți mai plașe ?
Au țiie nu-ți plașe
Pi-unde ce port eu, mă,
Pe pajini întreji,
Prin izvoară rășî, mă,
Colea la zăvoi
Că-i iarba ge oi, mă :/
Și umbra ge noi, mă ?
au *Miorița zișea*, mă :
— *Stăpîne, stăpîne* :/
Ie pușca cu cine, :/
Cheamă-ți și vr-un cîne.
Mioriță, mioriță,
Cu lîna plăviță.
C-așa s-or vorbit, mă
Și s-or sfătuit, mă
Joi l-apus ge soare
Pe cine ti-omoare,
Că ai oi mai mulce
Și-s toace cornuce
Și cai învățați
Și cîni mai bărbați, mă.
au *Vrenișean zîșea*, mă :
— *Mioriță, mioriță,*
Ge-o fi să m-omoare
Joi l-apus de soare,
Voi să mă luați
Și să mă-ngropați, mă.
Mioriță, mioriță,
Cu lîna plăviță.
au *Și să mă-ngropați*
Tot în dosu stînii, mă :/
Să-mi aud eu cînii.
Vîntul cînd bacea, mă
Fluieru-o zîșea, mă.
Mioriță, mioară,
Lîna ta-i plăvioară.
au *Voi acas veți merje,*
Mama v-o-ntreba, mă :/
Că unge mi-s eu, mă.
Să-i spuneți așa, mă,
Eu m-am însuratî
au *Mioriță, mioară*
Lîna ta-i plăvioară
Eu m-am însuratî
C-o fată ge crai, mă,
Pi-un pișor ge plai, mă,
C-o fată ge crai, mă.
Soarele și luna
Mi-or ținut cununa.
Mioriță, mioriță
Lîna ta-i plăviță.
i *Brazi și păltinași*
Ei mi-o fost nuntași, mă :/
au Mioriță, mioară,
Lîna ta-i plăvioară,
Mioriță, mioriță,
Lîna ta-i plăviță.

Scanned with OKEN Scanner

A.C.M.B.
Mg. 16/V 3
Berbeşti, Maramureş
nov. 1974

Inf. : *Birlea Petru*, 28 ani
Culeg. : *Vasile Dinu*
Cristina Rădulescu-Paşcu
Ulpiu Vlad

[13]



Colo pă cel vîrf de munte
Cu iarba pînă-n gerunche,
Să duc trei păcurărei
Cu oile după ei.
Cei mai mari îs veri primari,
Cela mnic îi streinic.
Tăt îl suie şi-l coboară
Cu oile la izvoară,
Facu-şi legea să-l omoare.
— Audziţi voi dragi fîrtaţi,
Dacă viaţa mni-o luaţi
Acolo să mă-ngropaţi,
În strunguţa oilor,
În locu găleţîlor.
Fluieru şî tilinca
În minuţa mea să stea.
Cînd vîntuţu a sufla
Fluieru a fluiera, măi,
Tilinca a tilinca.
Mama va-ntreba cu dor
Undi-i dragu mneu fecior.
Voi să-i spuneţi mami-aşa,
C-am rămas pă cele văi
Cu oile bucălăi,
C-am rămas pă cela munte
Cu oiţele cornute.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

GHEORGHE PETRESCU

Elemente preliminare la o sistematică a muzicii populare româneşti*

* Lucrarea, în parte, a fost expusă la sesiunea ştiinţifică a filialei Cluj a Academiei R.S.R., mai, 1971.

În identificarea unor principii generale de sistematică melodică un loc primordial îl ocupă operația de inventariere a tuturor combinațiilor posibile în cadrul unui sistem cu număr de individualități finite și distincte.

O asemenea operație de inventariere este posibilă abia în momentul în care ne sînt cunoscute articulațiile cele mai sensibile de combinare ale sistemului. Surprinderea unor situații similare în mod de manifestare și substituire pînă la confundare ne va permite realizarea operației mai sus amintită cu ajutorul așa-ziselor „expresii matematice semnificative".

Faptul că apelăm la elemente de logică matematică vine să justifice o necesitate a ordonării mulțimilor de individualități care apar în diferite stări așa cum, de altfel, se comportă în realitatea acustică.

Precizăm că operațiunea de inventariere este o ierarhizare de „expresii matematice semnificative". Ea nu este altceva decît o copie a unei realități acustice posibile.

Toate substituțiile pe care le vom efectua în anumite momente vor putea scruta toate planurile înlocuite prin mijlocirea codului și a încărcături de semnificații ale acestuia. În acest sens, fiecare moment al demersului va fi însoțit de precizări ce privesc substituțiile, comentariul acestora — momentul de teoretizare (expunere teoretică, abstractă a legității) și momentul de concretizare (ce vizează sistemul sonor teoretic numit) precum și un rezumat al situației.

Introducere în sistem. Substituiri și corespondențe matematice. Dezvoltarea sistemului.

O primă substituire a individualităților unui sistem melodic teoretic numit, limitate ca număr, primește următoarele corespondențe : *

* Însemnăm, în partea stîngă a coloanei, cu cifre arabe, intervalul melodic (2 = secundă, 3 = terță etc.). Literele alăturate cifrei arată calitatea intervalului (m = mic, M = mare, P = perfect, iar + și — indică intervalul mărit, respectiv, micșorat).

0	= 0	5P	= 7
2m	= 1	5^+	= 8^+
2M	= 2	6m	= 8
3m	= 3	6M	= 9
3M	= 4	6^+	= 9^+
4P	= 5	7^-	= 9^-
4^+	= 6^+	7m	= 10
5^-	= 6^-	7M	= 11
		8P	= 12

Observația nr. 1. Corespondențele cifrice reprezintă calcularea cantitativă a individualităților pentru cazurile : 0 = 0 ; 1 = 0 + 1 sau 1 + 0 ; 2 = 1 + 1 ; 3 = 1 + 2 ; 2 + 1 sau 1 + 1 + 1 ; 4 = 2 + 2, 2 + 1 + 1, 1 + 1 + 2, 1 + 2 + 1, 3 + 1, 1 + 3 sau 1 + 1 + 1 + 1 etc. și calitativă pentru cazurile : 0 = 0 (primă) ; 1 = 1 (secundă mică) ; 2 = 2 (secundă mare) ; 3 = 3 (terță mică) ; 3 = 4 (terță mare) ; 4 = 5 (cvartă perfectă) etc.

Observația nr. 2. Distanța teoretică exprimată calitativ numește intervalul ca entitate și-l raportează la o singură bază (0).

Observația nr. 3. Nu facem deosebire între sistemele teoretice și practice numite diatonic, cromatic, enarmonic. În acest moment facem abstracție de vreun sistem sonor, acustic.

Prezentarea sistemului :

0	Do							
1								
2	Re	Re						
3								
4	Mi	Mi	Mi					
5	Fa	Fa	Fa	Fa				
6								
7	Sol	Sol	Slo	Sol	Sol			
8								
9	La	La	La	La	La	La		
10								
11	Si	Si	Si	Si	Si	Si	Si	
12	Do	Do	Do	Do	Do	Do	Do	Do
		Re	Re	Re	Re	Re	Re	Re
			Mi	Mi	Mi	Mi	Mi	Mi
				Fa	Fa	Fa	Fa	Fa
					Sol	Sol	Sol	Sol
						La	La	La
							Si	Si
								Do

sau altfel reprezentat :

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Do		Re		Mi	Fa		Sol		La		Si	Do
Re		Mi	Fa		Sol		La		Si	Do		Re
Mi	Fa		Sol		La	Si	Si	Do		Re		Mi
Fa		Sol		La			Do		Re		Mi	Fa
Sol		La		Si	Do		Re		Mi	Fa		Sol
La		Si	Do		Re	Fa	Mi	Fa		Sol		La
Si	Do		Re		Mi			Sol		La		Si
Do		Re		Mi	Fa		Sol		La		Si	Do

și corespondentul cifric :

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 101112
1 2 3 4 5 6 7 8 9 101112 1
2 3 4 5 6 7 8 9 101112 1 2
3 4 5 6 7 8 9 101112 1 2 3
4 5 6 7 8 9 101112 1 2 3 4
5 6 7 8 9 101112 1 2 3 4 5
6 7 8 9 101112 1 2 3 4 5 6
7 8 9 101112 1 2 3 4 5 6 7
8 9 101112 1 2 3 4 5 6 7 8
9 101112 1 2 3 4 5 6 7 8 9
101112 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
1112 1 2 3 4 5 6 7 8 9 1011
12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 101112

Rezumatul substituirilor

— cantitativă — interval — corespondent cifric ;
— calitativă — interval — corespondent cifric ;
— toate individualitățile sînt identice în sensul :

1 1 1 1 1 1 1 1
1 1 1 1 1 1 1 1
1 1 1 1 1 1 1 1 etc.
1 1 1 1 1 1 1 1
1 1 1 1 1 1 1 1
etc.

— ele se deosebesc numai prin locul pe care-l ocupă fiind și numite : *Do, do diez, Re, re diez* etc., sau 1, 2, 3, 4, 5 etc.
— individualitățile se disting ca entități virtuale atunci cînd le reprezentăm calitativ, spațial ;
— sistemul este limitat ca posibilitate calitativă și, deci, repetabil.

Scanned with OKEN Scanner

Descrierea situației matematice *.

Operația efectuată ne introduce în „teoria tablourilor". Potrivit logicii matematice de generare calitativ-cantitativă și succesiv-progresivă (într-o oarecare ordine) a distanțelor dintre individualități, am efectuat una din cele mai simple posibilități de „ordonare" a unei mulțimi de individualități și de adunare într-un spațiu a anumitor caracteristici ale acestora.

O asemenea așezare a individualităților prin succesiune calitativ-cantitativă permite și *formularea problemei noastre :* a alege din fiecare „grupă de 12" cîte o individualitate astfel încît printre grupele alese să nu se găsească două care să poarte aceleași numere. Altfel spus, a alege din tabloul nostru un număr de individualități (distincte calitativ) egal cu numărul de coloane astfel încît pe aceeași linie și pe aceeași coloană să nu se repete numele (numărul) vreunei individualități **.

O asemenea „așezare" se realizează matematic prin operația de permutare.

Demonstrație :

n = număr de individualități,

P = numărul permutațiilor a *n* individualități distincte calitativ.

Introducem aceste substituiri în formula :

$Pn = A_n^n = n(n-1)...n - n(n-1) = 1.2.3...n.$

De unde :

— numărul permutațiilor a *n* individualități distincte este egal cu produsul celor *n* numere ce desemnează individualitățile luate consecutiv. Altfel spus : *n* = factorial → *n* !

— dacă n = 12, atunci $p_{12} = A_{12}^{12} = 12\ (12-1)\ (12-2)...12-(12-1) = 12.11...1 = 1.2.3.4.5.6.7.8.9.10.11.12.$

Definiție : numim număr factorial produsul unui număr de cîțiva termeni luați consecutiv într-o progresie aritmetică : $a(a+r)\ (a+2r)...a + (n-1r)$, adică $12 ! = 1(1+1)\ (1+2)\ (1+3)...1+(12-1) = 1.2.3.4.5.6.7.8.9.10.11.12.$

În cazul în care n ! = 12 avem următoarele posibilități de grupare : $n_1 = 1$; $n_2 = 2(1, 2)$; $n_3 = 3(1, 2, 3)$; $n_4 = 4(1, 2, 3, 4)$ etc... $n_{12} = 12(1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12)$.

Propoziție auxiliară

Presupunînd că am format un tablou de permutații de n-1 litere distincte a, b, c...k și adăugînd o literă nouă *1* în toate locurile posibile

---

* Întreg demersul matematic se face după : NIEWENGLOWSKI, B., *Cours d'Algèbre à l'usage des élèves de la classe de mathématiques spéciales et des candidats à l'École normale supérieure et à l'École polytéchnique*, tome prémier, Dixième édition, Librairie Armand Colin, Paris, 1924, cap. *Permutations*, p. 62—63 și *Permutations avec répétitions*, p. 69—70.

** Reținem faptul că „tabloul-linie" semnifică dreptunghiul de pe orizontală, iar „tabloul-coloană", dreptunghiul vertical, din tablou.

Scanned with OKEN Scanner

obținem n permutații ale literelor a, b, c...1. Repetînd aceeași operație asupra fiecărui grup P_{n-1}, vom obține $P_{n-1} \times n$ permutații ale acestor n litere.

Cele două grupe astfel obținute sînt întotdeauna distincte, chiar dacă ele provin din una și aceeași permutație a primului tablou. Ele diferă prin locul atribuit literelor :

a, b, c...k — n—1
a, b, c...k, 1—n

de unde : $P_{n-1}\, 1 \times n$

Dîndu-le valori consecutive literelor :

$P_2 = P_1 \times 2$
$P_3 = P_2 \times 3$
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .

$P_{n-1} = P_{n-2}\,(n-1)$,
$P_n = P_{n-1} \times n$

și multiplicînd membrii egalităților, apoi simplificînd, se obține :

$$P_1 = 1$$

deci : $P_{12} = 1.2.3.4.5.6.7.8.9.10.11.12.$

Observație. Am parcurs acest caz particular al demonstrației noastre pentru locurile arbitrare pe care pot să le primească literele (în cazul de mai sus) găsind că : valoarea unui produs este independentă de ordinea factorilor. El este întotdeauna egal cu n ! Această proprietate a produsului rămîne importantă pentru substituțiile ce vor urma.

Aplicație. Cîte posibilități de plasare au cele 12 individualități pe 12 locuri ?

$$12\,! = 1.2.3.4.5.6.7.8.9.10.11.12 = 479\,001\,600.$$

O calculare similară, efectuată de E. Catalan *, cu aplicație la cazul de față, vine să concretizeze situația : dacă cu aceste 12 individualități se efectuează o permutație pe minut, activitate căreia i s-ar consacra 12 ore pe zi și 360 de zile pe an, ar trebui 1848 de ani pentru ca cele 12 individualități să revină la situația inițială. Așa stînd lucrurile se pare că trebuie să abandonăm o asemenea cale. (Firește, mașinile de calcul ar putea-o suplini cu succes.)

Faptul că sistemul în intimitatea căruia vrem să pătrundem nu se folosește de cele 12 individualități decît într-un singur caz — totalul cromatic — celelalte cazuri, cu mai puține individualități, vor permite reducerea timpului necesar efectuării permutațiilor.

Starea sistemului în baza 12 este divizibilă : 12/12, 12/6, 12/4, 12/3, 12/2 și 12/1.

---

* Apud Niewenglowski, B., op. cit., la p. 5.

Sistemul este identic, sub aspect cantitativ, pentru toate stările, dar se deosebește prin felul grupărilor (calitatea lor).

Starea generală a sistemului: numim stare generală a sistemului oricare din stările divizibile ale acestuia :

I $1+1+1+1+1+1+1+1+1+1+1+1=12$
II $2+2+2+2+2+2=12$
III $3+3+3+3=12$
IV $4+4+4=12$
V $6+6=12$
VI $12=12$

În cazul în care individualitățile sînt mai puține decît 12, avem de a face cu microsisteme care pot surprinde și ele următoarele stări generale :

$1=1$
$2=1+1$
$3=1+1+1$
$4=1+1+1+1$
$5=1+1+1+1+1$
$6=1+1+1+1+1+1$
$7=1+1+1+1+1+1+1$
$8=1+1+1+1+1+1+1+1$
$9=1+1+1+1+1+1+1+1+1$
$10=1+1+1+1+1+1+1+1+1+1$
$11=1+1+1+1+1+1+1+1+1+1+1$
$12=1+1+1+1+1+1+1+1+1+1+1+1$

sau :

$2=2$
$4=2+2$
$6=2+2+2$
$8=2+2+2+2$
$10=2+2+2+2+2$
$12=2+2+2+2+2+2$

sau :

$3=3$
$6=3+3$
etc.

sau :

$4=4$
$8=4+4$
$12=4+4+4$

Observație. Stările generale ale sistemului și ale microsistemelor reprezintă individualități de aceeași calitate cantitativă : $1=1$; $2=2$; $3=3$; $4=4$; $6=6$; $12=12$.

Scanned with OKEN Scanner

Față de stările generale, care nu sînt altceva decît momente de „înghețare" ale sistemului, interesante sînt pentru noi combinațiile ce se pot naște între două stări apropiate. Acestea sînt *moduri de comportare ale sistemului* : 2=1+1 ; 3=1+1+1, 1+2, 2+1 ; 4=1+1+1+1, 3+1, 1+3, 2+1+1, 2+2, (1+1)+(1+1), 1+2+1 etc.

Ca aspecte particulare ale modului de comportare, putem surprinde :

1—1; 1—2; 1—2—3; 1—2—3—4; 1—2—4; 2—3—4; 1—2—3—4—5 etc.

1—3 ; 1—3—4 3—4—1
2—3 ; 1—4

Asemenea posibilități de substituire reduc numărul de individualități calitative. Și, într-adevăr, ne-am folosit doar de următoarele cifre : 0, 2, 4, 5, 7, 9, 11, 12, din care 12=0 (nu același lucru semnifică și acustic !).

Au rămas astfel 7 individualități calitative ce le situăm intermediare stărilor generale I și II :

	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
St. gen. I		+1	+1	+1	+1	+1	+1	+1	+1	+1	+1	+1	+1	= 12
			+2	+1	+1	+1	+1	+1	+1	+1	+1	+1	+1	= 12
			+2		+2	+1	+1	+1	+1	+1	+1	+1	+1	= 12
St. inter.			+2		+2		+2	+1	+1	+1	+1	+1	+1	= 12
			+2		+2		+2		+2	+1	+1	+1	+1	= 12
			+2		+2		+2		+2		+2	+1	+1	= 12
St. gen. II			+2		+2		+2		+2		+2		+2	= 12

Operațiunea de grupare pe care am efectuat-o a presupus-o și pe aceea de alegere.

Ultima posibilitate de grupare (din stările intermediare) este de tipul „tablou-linie" cu 7 individualități ce diferă calitativ în raport de 5 la 2. Intabelarea acestor individualități duce la formularea următoarei probleme :

Găsirea unui număr N de permutații de n litere printre care se găsesc α litere a, β litere b, γ litere c ... λ litere l. Pentru a efectua aceste permutații este de ajuns de a ocupa cu n litere n locuri consecutive, marcate pe o linie („tablou-linie"), în toate manierele posibile. Sînt α litere a ; aceste litere pot ocupa α locuri în tot atîtea feluri cîte sînt combinațiile n litere de la α la α. (Reținem deci că permutațiile se fac pînă la momentul de început α.) Sau, altfel spus : C_n^{α} . O repetare în acest fel face să rămînă n — α locuri ; literele b putînd să ocupe β din aceste locuri în $C_{n-\alpha}^{\beta}$ feluri diferite ș.a.m.d. Cînd toate literele, în afară de l au fost plasate, nu ne va rămîne decît o singură posibilitate de a plasa λ litere l ; astfel că numărul total al posibilităților (atîta timp cît $C_{\lambda}^{\lambda} = 1$) va fi :

$$N = \frac{n!}{\alpha!\,(n-\alpha)!} \cdot \frac{(n-\alpha)!}{\beta!\,(n-\alpha-\beta)!} \cdot \frac{(n-\alpha-\beta)!}{\gamma!\,(n-\alpha-\beta-\gamma)!} \cdot \ldots\ldots \frac{\lambda!}{\lambda!}$$

simplificînd :

$$N = \frac{n!}{\alpha!\,\beta!\,\gamma!\,\ldots\,\lambda!}$$

Am obținut astfel formula cu ajutorul căreia vom putea realiza ceea ce în matematică se numește *permutație cu repetiție.*

Teorema. Unele aspecte ce vor apărea în cursul demonstrației sînt verificate de teorema : produsul de n numere întregi consecutive este divizibil prin produsul $\alpha!\,\beta!\,\ldots\,\lambda!$, sau $\alpha + \beta + \ldots + \lambda = n$. (În cazul nostru : 1+1+2+2+2+2+2=12.)

Aplicație. Cîte posibilități de intabelare are „dreptunghiul-linie" ce se compune din 7 individualități în raport calitativ de 5 : 2 ? Altfel formulat : cîte posibilități de grupare are „dreptunghiul linie" cu 5 individualități de un fel (5×2) și 2 individualități de alt fel (2×1) ?

Revenind la tabelul cu corespondențe cifrice și efectuînd substituirea, ținînd seamă de felul individualităților, obținem un „dreptunghi-linie" de felul :

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
+2 +2 +1 +2 +2 + 2 + 1

Efectuînd permutațiile posibile, obținem tabloul :

+2+2+1+2+2+2+1
+2+1+2+2+2+1+2
+1+2+2+2+1+2+2
+2+2+2+1+2+2+1
+2+2+1+2+2+1+2
+2+1+2+2+1+2+2
+1+2+2+1+2+2+2

+2+2+1+2+2+2+1

unde :

— suma tuturor cifrelor (calitativ), din cele 7 „linii" ale tabloului, este întotdeauna egală cu 12 ;

— față de tabloul cu corespondențe cifrice de la pag. 328 în tabloul de față am ajuns la reducerea la 7 unități a numărului de individualități astfel că posibilitățile de combinare ale acestora este mai mic decît în cazul celor 12 ;

— după a șaptea permutație, sistemul se repetă.

REZUMAT

1 — Cele 12 individualități substituie cele 12 semitonuri cunoscute în practica muzicală. Seria orizontală de 12 sunete reprezintă „tabloul-linie" al scării cromatice, în care individualitățile sînt egale între ele, dar se deosebesc prin denumirea lor (*do, do diez* etc.) și prin locul pe care-l ocupă (de la 1 la 12). Acest sistem este încadrabil stării generale I. Pentru a putea pătrunde în intimitatea sistemului am fost nevoiți, după cum am arătat, să „vedem" modul de comportare al sistemului. Această operație a reclamat combinarea primelor două stări.

Scanned with OKEN Scanner

2 — de unde, prin contopirea într-un anume fel a individualităţilor (cf. scării diatonice) am reuşit să reducem numărul lor de la 12 la 7. Spre deosebire de cele 12 individualităţi, care semnifică, fiecare în parte, aceeaşi entitate, exprimată valoric, celelalte 7 se grupează din punct de vedere calitativ în 5×2 şi 2×1, adică în 5 tonuri (T=2) şi 2 semitonuri (S=1). Ele acoperă calitativ cele 12 individualităţi : $5\times2+2\times1=12$ (v. şi Teorema, pag. 10).

Observăm că am efectuat operaţia de „decupare" a „tabloului-linie" diatonic din „tabloul-linie" total cromatic. În acest sens, diatonicul „punctează", într-un anume fel, cromaticul.

Este posibil oare să găsim care şi cîte sînt felurile în care se poate realiza o asemenea „punctare" (permutaţie) ?

Substituire în formulă :

$N = ?$

$n = 7$, în care se găsesc 5 de „2" şi 2 de „1".

Potrivit formulei de permutaţie cu repetiţie : $N = \frac{n!}{\alpha!\,\beta!\cdots\lambda!}$ în care, $n!$ = numărul total de coloane ale tabloului, iar $\alpha!\ \beta!\ldots\lambda!$ = = numărul de coloane ce grupează individualităţi de acelaşi fel dar cu denumiri diferite, după locul pe care-l ocupă, avem :

$$N = \frac{7!}{2!\ 5!} = \frac{1.2.3.4.5.6.7}{1.2.1.2.3.4.5} = 21$$

Numărul 21 reprezintă variantele posibile de obţinut în cazul de faţă. Iată deci că formula permutaţiei cu repetiţie ne poate dezvălui numărul de variante ale combinaţiilor. În schimb, la întrebarea : care sînt aceste variante ? matematica pare a nu fi răspuns „logico-matematic" ci apelînd la procedee empirice de „alegere la întîmplare". O alegere la întîmplare este posibilă, dar cu număr redus de variante (posibilităţi unice). În cazul posibilităţilor (variantelor) multiple, alegerea copleşeşte. Existenţa a foarte multe variante generează tot atîtea soluţii încît ne expune la pericolul de a scăpa vreuna din ele. Ce e de făcut în asemenea situaţii ? Se pare că există o singură cale : căutarea celei mai bune metode pentru obţinerea directă a soluţiei optime fără a face cunoştinţă şi cu celelalte soluţii.

Situaţia celor 21 variante este încadrabilă într-o etapă cu soluţii multiple, dar cu un număr sporit de posibilităţi. Această etapă se caracterizează prin faptul că alegerea se poate face atît la întîmplare cît şi prin posibilitatea alegerii soluţiei optime. Prima (alegerea la întîmplare) este uşor de realizat deoarece nu pretinde nici un discernămînt. Cea de a doua, mai greu de realizat, este posibilă datorită faptului că nu există un număr mare de soluţii. Această metodă prezintă marele avantaj că ierarhizează soluţiile dînd un tablou complet al desfăşurării problemei pe toate canalele de rezolvare existente. Metoda este „exhaustivă", adică epuizează tot spaţiul de soluţii.

Scanned with OKEN Scanner

O grupare prin alegerea soluției optime este posibilă avînd în vedere că cele 21 variante pot fi obținute prin permutația cu repetiție a 3 „tablouri-linie", fiecare în cîte 7 variante : $3 \times 7 = 21$. Reținem că fiecare variantă din cele 3 grupe de 7 poate reprezenta o soluție în sine. Și iată o asemenea reprezentare :

I.	1.	+1+2+2+1+2+2+2 =	013568	10 12
	2.	+1+2+2+2+1+2+2 =	012578	10 12
	3.	+2+1+2+2+1+2+2 =	023578	10 12
	4.	+2+1+2+2+2+1+2 =	023579	10 12
	5.	+2+2+1+2+2+1+2 =	024579	10 12
	6.	+2+2+1+2+2+2+1 =	024579	11 12
	7.	+2+2+2+1+2+2+1 =	024679	11 12
II.	2.	+1+2+1+2+2+2+2 =	013468	10 12
	2.	+1+2+2+2+2+1+2 =	013579	10 12
	3.	+2+1+2+1+2+2+2 =	023568	10 12
	4.	+2+1+2+2+2+2+1 =	023579	11 12
	5.	+2+2+1+2+1+2+2 =	024578	10 12
	6.	+2+2+2+1+2+1+2 =	024679	10 12
	7.	+2+2+2+2+1+2+1 =	024689	11 12
III.	1.	+1+1+2+2+2+2+2 =	012468	10 12
	2.	+1+2+2+2+2+2+1 =	013579	11 12
	3.	+2+1+1+2+2+2+2 =	023468	10 12
	4.	+2+2+1+1+2+2+2 =	034568	10 12
	5.	+2+2+2+1+1+2+2 =	024679	10 12
	6.	+2+2+2+2+1+1+2 =	024689	10 12
	7.	+2+2+2+2+2+1+1 =	0246710	11 12

Primul grup de variante reprezintă scările diatonice ale celor 7 sunete naturale. O cifrare a locurilor pe care le ocupă sunetele în seria de 12 ne va facilita și numirea lor.

Observăm faptul că față de prima ordonare a datelor din tablou, care reprezintă situația orizontală a seriei de 7 sunete, cea de a doua ordonare, cu cifre de la 1—12, ne dă posibilitatea reprezentării spațiale, de înălțime.

Ordonînd „dreptunghiurile-linie" cu corespondențe cifrice în serii crescătoare de numere obținem tabloul :

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
0	1	2		4		6		8		10		12
0	1		3	4		6		8		10		12
0	1		3		5	6		8		10		12
0	1		3		5		7	8		10		12
0	1		3		5		7		9	10		12
0	1		3		5		7		9		11	12
0		2	3		5		7		9	10		12
0		2	3		5		7		9		11	12

Scanned with OKEN Scanner

0	2	3		5		7	8		10	12
0	2	3		5	6		8		10	12
0	2	3	4		6		8		10	12
0	2		4	5	6		8		10	12
0	2		4	5		7	8		10	12
0	2		4	5		7		9	10	12
0	2		4	5		7		9	11	12
0	2		4		6	7	8		10	12
0	2		4		6	7		9	10	12
0	2		4		6	7		9	11	12
0	2		4		6		8	9	10	12
0	2		4		6		8	9	11	12
0	2		4		6		8	10	11	12

O altă ordonare a acestor „expresii matematice semnificative“ ne apropie de logica empirică. Variantele se deduc astfel :

I

0 1	2	4	6	8	10	12	
0 1	3 4	6	8	10	12		
0 1	3	5 6	8	10	12		
0 1	3	5	7 8	10	12		
0 1	3	5	7	9 10	12		
0 1	3	5	7	9	11 12		

II

0	2 3 4	6	8	10	12		
0	2 3	5 6	8	10	12		
0	2 3	5	7 8	10	12		
0	2 3	5	7	9 10	12		
0	2 3	5	7	9	11 12		

III

0	2	4 5 6	8	10	12		
0	2	4 5	7 8	10	12		
0	2	4 5	7	9 10	12		
0	2	4 5	7	9	11 12		

IV

0	2	4	6 7 8	10	12		
0	2	4	6 7	9 10	12		
0	2	4	6 7	9	11 12		

V

0	2	4	6	8 9 10	12		
0	2	4	6	8 9	11 12		

VI

0	2	4	6	8	10 11 12		

Scanned with OKEN Scanner

Încărcătura semantică a fiecărui „dreptunghi-linie" poate fi concretizată în planul teoretic-acustic, ca ultimă etapă de substituire inversă a operațiilor efectuate (v. tabloul cu scări).

Înlocuirea cifrelor în ordine succesivă, pe aceeași bază, evidențiază în planul teoretic-acustic și alte feluri de calități ale individualităților pe care le-am notat pînă în prezent cu aceeași cifră. În acest sens, tabloul cu scările sonore ne va ajuta să „corectăm" prima substituție :

$$
\begin{aligned}
0 &= 0\\
2m &= 1\\
2M &= 2\\
3^{-} &= 2^{-}\\
3m &= 3\\
3M &= 4\\
4^{-} &= 4^{-}\\
4P &= 5\\
4^{+} &= 6^{+}\\
5^{-} &= 6^{-}\\
5P &= 7\\
5^{+} &= 8^{+}\\
6m &= 8\\
6M &= 9\\
6^{+} &= 10^{+}\\
7^{-} &= 9^{-}\\
7m &= 10\\
7M &= 11\\
8P &= 12
\end{aligned}
$$

Observații la substituire :

În combinațiile posibile a 5T și 2S consecutive se obțin 18 entități intervalice (excluzînd intervalul de primă). Toate acestea pot fi exprimate cifric prin intermediul a 12 numere. Spuneam că cifra substituie calitativ o entitate intervalică distinctă. Faptul că mai multe entități intervalice (deosebite) pot fi exprimate printr-o singură cifră, simplifică mult operațiile, avînd în vedere posibilitățile multiple din momentul în care numărul de „linii" și de „coloane" crește. De aceea, pentru a face distincție in asemenea cazuri, vom nota cifrele după cum urmează :

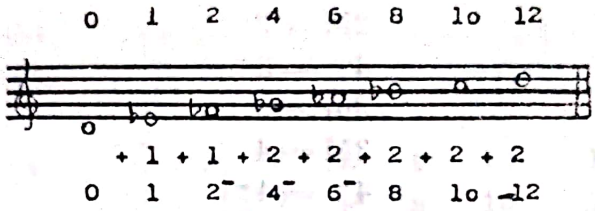
$$
\begin{array}{cccccccc}
2M = 2 & 3M = 4 & 4^{+} = 6 & 5 = 8^{+} & 6M = 9 & 6^{+} = 10^{+} \\
3^{-} = 2^{-} & 4^{-} = 4^{-} & 5^{-} = 6^{-} & 6m = 8 & 7^{-} = 9^{-} & 7m = 10
\end{array}
$$

Scanned with OKEN Scanner

— adică 12 individualităţi din totalul de 18, iar restul de 6 : 2m=1, 3m=3, 4P=5, 5P=7, 7M=11 şi 8P=12.

De altfel, asemenea diferenţieri existau virtual prin ceea ce numeam moduri de comportare ale sistemului, căci, spre exemplu : 0 1 2 4 6 8 10 12 nu este altceva decît 1+1+2+2+2+2+2, adică : 0 1 2⁻ 4⁻ 6⁻ 8 10 12 sau, gîndindu-ne că expresia o raportăm la o bază sonoră, faţă de aceasta se vor forma următoarele intervale : secunda mică (1), terţa micşorată (2⁻), cvarta micşorată (4⁻), cvinta micşorată (6⁻), sexta mică (8), septima mică (10) şi octava perfectă (12).

Sau, altfel spus :

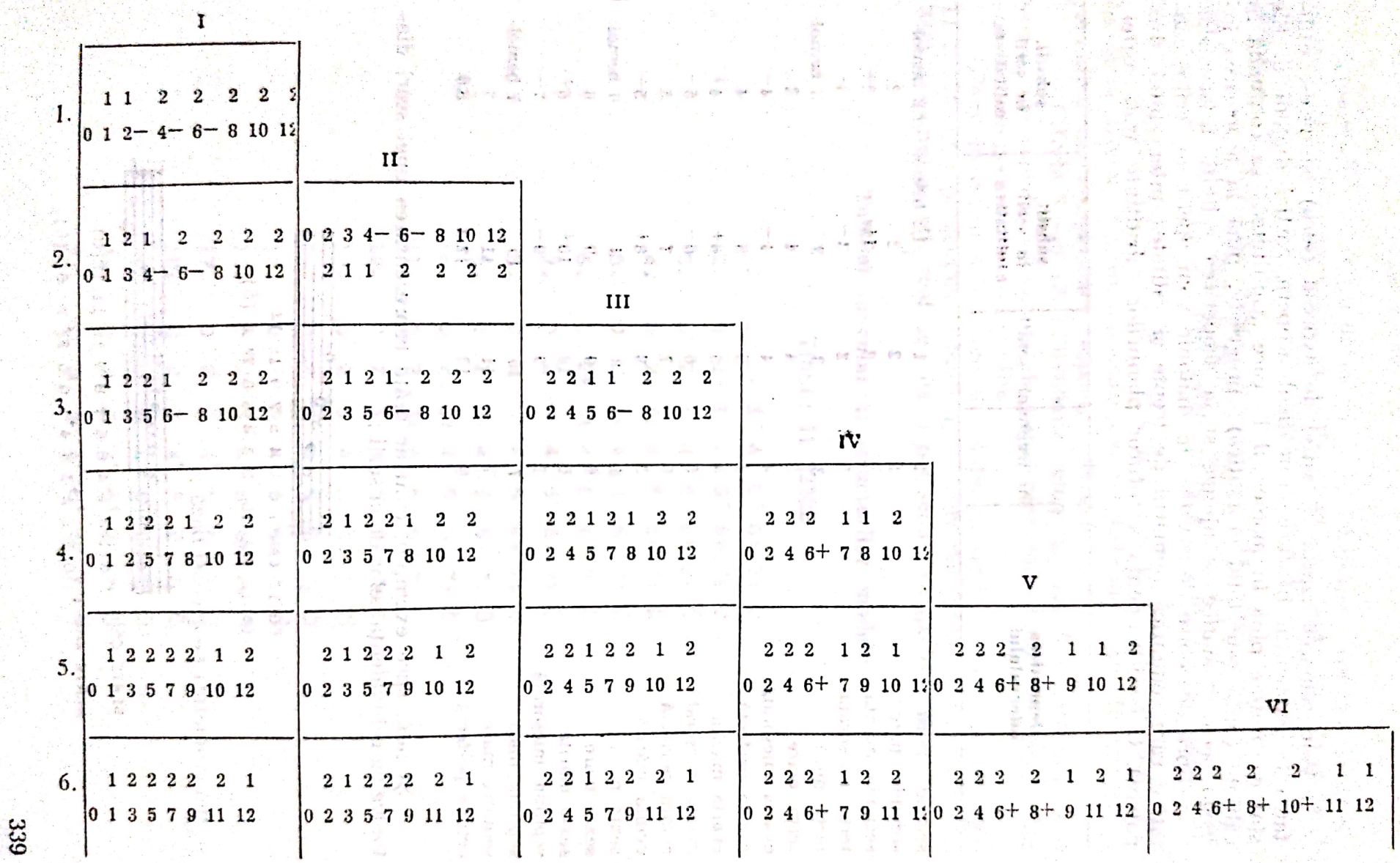


O „corectare“ a tuturor combinaţiilor ne conduce spre următoarea concluzie : din cele 21 de combinaţii posibile într-un sistem cu individualităţi în raport de 5 : 2, 6 au la bază secundă mică şi 15 — secundă mare, 1 — terţă micşorată, 10 — terţă mică şi 10 — terţă mare, 3 — cvartă micşorată, 12 — cvartă perfectă, 6 — cvartă mărită, 6 — cvintă micşorată, 12 — cvintă perfectă, 10 — sextă mică, 10 — sextă mare, 1 — sextă mărită, 15 — septimă mică, 6 — septimă mare, adică :

1 — terţă micşorată
3 — cvarte micşorate
6 — cvinte micşorate
10 — terţe mici
10 — sexte mici
15 — septime mici
12 — cvarte perfecte
12 — cvinte perfecte
15 — secunde mari
10 — sexte mari
10 — terţe mari
6 — cvinte mărite
3 — cvarte mărite
1 — sextă mărită

Iată şi tabloul „corectat“ al corespondenţelor cifrice :

Scanned with OKEN Scanner



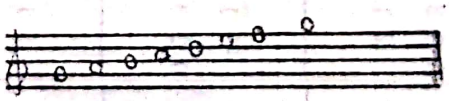
Scanned with OKEN Scanner

Vom remarca faptul că astfel de expresii (serii) își găsesc utilitatea în momentul în care cromaticul acoperă parțial diatonicul. Ele sînt *cantitative* pînă în momentul în care „cantitatea" se confundă în calitate (seria este total cromatică); progresiv, pînă la acoperirea întregii serii cromatice se ajunge și la acoperirea calității intervalelor.

Spre deosebire de acestea, în diatonic vom opera cu seriile *calitative* care semnifică numărul de trepte și calitatea intervalului, deopotrivă. O corespondență a tuturor planurilor substituite arată astfel:

Denumirea intervalului	nr. trepte	nr. semit	**substit. în serii cantitative**	**substit. în serii calitative**
secundă mică	2	1	1,2 bemol	1,2 bemol
secunda mare	2	2	2	2
secunda mărită	2	3	3+	2+
terța micșorată	3	2	3−	3−
terța mică	3	3	3	3 bemol
terța mare	3	4	4	3
cvarta micșorată	4	4	4−	4−
cvarta perfectă	4	5	5	4
cvarta mărită	4	6	6+	4+
cvinta micșorată	5	6	6−	5−
cvinta perfectă	5	7	7	5
cvinta mărită	5	8	8+	5+
sexta mică	6	8	8	6 bemol
sexta mare	6	9	9	6
sexta mărită	6	10	10+	6+
septima micșorată	7	9	9−	7−
septima mică	7	10	10	7 bemol
septima mare	7	11	11	7
octava perfectă	8	12	12,0	8,0

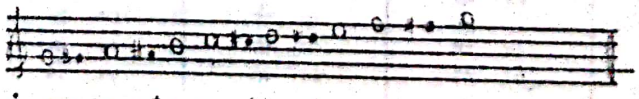
Și iată, spre exemplu, cum ar arăta reprezentarea unei scări diatonice cu echivalența celor două serii:



SERIE CANT: 0 2 4 5 7 9 1o 12

SERIE CAL :0 2 3 4 5 6 7♭ 8 (0̄)

și una cromatică pe aceeași bază:



SERIE CANT : 0 1 2 3⁺4 5 6⁺7 8⁺9 1o 11 12(0̄)

SERIE CAL : 0 1 2 2⁺3 4 4⁺5 5⁺6 7♭ 7 8 (0̄)

Scanned with OKEN Scanner

Observații : — Substituirea în serii „calitative" permite „citirea" intervalelor prin intermediul a șapte semne ce semnifică, în primul rînd numele lor (secundă, terță, cvartă etc.) și totodată, raportat la o bază (0), numărul treptelor ;

— Calitatea intervalelor este semnificată după cum urmează : pentru intervalele micșorate prin —, pentru cele mici prin b, iar pentru cele mărite prin + ; intervalele mari sînt semnificate numai prin cifre.

— Deosebirea aceloraşi sunete din octave diferite se face prin însoțirea cifrelor cu o liniuță deasupra sau dedesubt ; față de 0, $\bar{0}$ sau $\underline{0}$ semnifică octava superioară, respectiv inferioară.

— Cifrele 8 sau 12, echivalente semantic, vor fi notate prin 0, $\underline{0}$ sau $\bar{0}$, ele constituind capete de serie conform șirului de octave sau operației de permutație cu repetiție.

Dăm, în continuare inventarul total al seriilor diatonice de tipul 11 22222, în reprezentare calitativă, cu corespondența în scări-serii (p. 342) și spațiul acustic real pe care îl pot semnifica (p. 343—344).

Tabloul inventar al structurilor modale

Tipul : 11 22222

1.	0	2♭	3⁻	4⁻	5⁻	6♭	7♭	$\bar{0}$
2.	0	2♭	3♭	4⁻	5⁻	6♭	7♭	$\bar{0}$
3.	0	2♭	3♭	4	5⁻	6♭	7♭	$\bar{0}$
4.	0	2♭	3♭	4	5	6♭	7♭	$\bar{0}$
5.	0	2♭	3♭	4	5	6	7♭	$\bar{0}$
6.	0	2♭	3♭	4	5	6	7	$\bar{0}$
7.	0	2	3♭	4⁻	5⁻	6♭	7♭	$\bar{0}$
8.	0	2	3♭	4	5⁻	6♭	7♭	$\bar{0}$
9.	0	2	3♭	4	5	6♭	7♭	$\bar{0}$
10.	0	2	3♭	4	5	6	7♭	$\bar{0}$
11.	0	2	3♭	4	5	6	7	$\bar{0}$
12.	0	2	3	4	5⁻	6♭	7♭	$\bar{0}$
13.	0	2	3	4	5	6♭	7♭	$\bar{0}$
14.	0	2	3	4	5	6	7♭	$\bar{0}$
15.	0	2	3	4	5	6	7	$\bar{0}$
16.	0	2	3	4⁺	5	6♭	7♭	$\bar{0}$
17.	0	2	3	4⁺	5	6	7♭	$\bar{0}$
18.	0	2	3	4⁺	5	6	7	$\bar{0}$
19.	0	2	3	4⁺	5⁺	6	7♭	$\bar{0}$
20.	0	2	3	4⁺	5⁺	6	7	$\bar{0}$
21.	0	2	3	4⁺	5⁺	6⁺	7	$\bar{0}$

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Fa♭	Sol♭	La♭	Mi♭	Si♭	Fa	Do	Sol	Re	La	Mi	Si	Fa♯	Do♯	Sol♯	La♯	Si♯
10	8	6	5	4	3	2	1	0	1	2	3	4	5	6	8	10
x	x	x	x	x		x		x								
	x	x	x	x	x	x		x								
	x	x		x	x	x		x		x						
		x	x	x	x	x	x	x								
		x		x	x	x	x	x		x						
		x		x		x	x	x		x		x				
			x	x	x	x	x	x	x							
			x		x	x	x	x	x		x					
			x		x		x	x	x		x		x			
				x	x	x	x	x	x	x						
				x		x	x	x	x	x		x				
					x	x	x	x	x	x	x					
						x	x	x	x	x	x	x				
						x	x	x	x	x	x		x			
						x	x	x	x	x	x	x	x			
				x		x		x	x	x		x		x		
						x		x	x	x	x	x		x		
								x	x	x	x	x	x	x		
						x		x		x	x	x		x	x	
								x		x	x	x	x	x	x	
								x		x		x	x	x	x	x

Scanned with OKEN Scanner

		Fab	Solb	Lab	Mib	Sib	Fa	Do	Sol	Re	La	Mi	Si	Fa#	Do#	Sol#	La#	Si#	
		10	8	6	5	4	3	2	1	0	1	2	3	4	5	6	8	10	
	1122222	x	x	x	x	x		x		x		x		x	x	x	x	x	2 2 2 2 2 1 1
	1212222		x	x	x	x	x	x		x		x	x	x	x	x	x		2 2 2 2 1 2 1
	2112222		x	x		x	x	x		x		x	x	x		x	x		2 2 2 2 1 1 2
	1221222			x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x			2 2 2 1 2 2 1
	2121222			x		x	x	x	⊗	x	⚠	x	x	x		x			2 2 2 1 2 1 2
	2211222			x		x		x	⊗	x	⚠	x		x		x			2 2 2 1 1 2 2
	1222122				x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x				2 2 1 2 2 2 1
	1222212				x		x	⊗	x	x	x	⚠	x		x				2 1 2 2 2 2 1
	1222241				x		x		x	x	x		x		x				1 2 2 2 2 2 1
	2122122					x	⊗	x	x	x	x	x	⚠	x					2 2 1 2 2 1 2
	2212122					x		x	x	x	x	x		x					2 2 1 2 1 2 2
	2132212						x	x	x	x	x	x	x						2 1 2 2 2 1 2

Scanned with OKEN Scanner

Structurile modale cu secundă mărită.

Dacă introducem în combinatorica celor două stări generale ale sistemului pe cea de a treia, obținem următoarele stări intermediare :

ST. GEN. I.	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	= 12
St. inter.	1	1	1	1	2		3			3			= 12
I—II—III.	1	1	1	2		2		2		3			= 12
ST. GEN. III.	3			3			3			3			= 12

Observație : Reținem faptul că din multitudinea seriilor posibile de obținut în stările intermediare I—II—III, ne interesează doar acelea care uzează doar de 7 individualități, în raport de 1 : 2 : 3. Cifra 3 semnifică aici intervalul de secundă mărită.

Apelînd la demersul logico-matematic, expus mai înainte, deducem și structurile modale cu secundă mărită care, în cazul de față, prezintă doar două tipuri : 111 222 3 — cu o secundă mărită și 1111 2 33 — cu două secunde mărite.

Găsirea numărului de variante posibile pentru fiecare tip de structură se face cu ajutorul formulei de permutație cu repetiție.

În primul caz, formularea problemei este următoarea : cîte posibilități de combinare au cele 7 individualități în raport de 1 : 2 : 3 din care trei sînt de „1“, trei de „2“ și una de „3“, adică :

$$N = \frac{7!}{3!\ 3!\ 1!} = 140$$

iar pentru tipul al doilea :

$$N = \frac{7!}{4!\ 1!\ 2!} = 105$$

Dăm, în continuare, combinatorica numerică a variantelor și inventarul seriilor calitative pentru tipul 111 222 3 (p. 346—347, respectiv p. 348—351), iar la p. 352—354, inventarul seriilor calitative ale tipului 1111 2 33.

Combinatorica cifrică a structurilor modale cu secundă mărită

Tipul : 111 222 3

1.	1 112 223	8.	122 123
2.	232	9.	132
3.	322	10.	213
4.	113 222	11.	231
5.	121 233	12.	312
6.	232	13.	321
7.	322	14.	123 122

15. 212
16. 221
17. 131 222
18. 132 122
19. 212
20. 221
21. 211 223
22. 232
23. 322
24. 212 123
25. 132
26. 213
27. 231
28. 3122
29. 321
30. 213 122
31. 212
32. 221
33. 221 123
34. 132
35. 1 221 213
36. 231
37. 312
38. 321
39. 222 113
40. 131
41. 311
42. 223 112
43. 121
44. 211
45. 231 122
46. 212
47. 221
48. 232 112
49. 121
50. 211
51. 311 222
52. 312 122
53. 212
54. 221
55. 321 122
56. 212
57. 221
58. 322 112
59. 121
60. 211
61. 2 111 223
62. 232
63. 322
64. 112 123
65. 132
66. 213
67. 231
68. 312
69. 2 112 321
70. 113 122
71. 212
72. 221
73. 121 123
74. 132
75. 213
76. 231
77. 312
78. 321
79. 122 113
80. 131
81. 311
82. 123 112
83. 121
84. 211
85. 131 122
86. 212
87. 221
88. 132 112
89. 121
90. 211
91. 211 123
92. 132
93. 213
94. 231
95. 312
96. 321
97. 212 113
98. 131

Scanned with OKEN Scanner

99. 311
100. 213 112
101. 121
102. 211
103. 221 113
104. 131
105. 2 221 311
106. 223 111
107. 231 112
108. 121
109. 211
110. 232 111
111. 311 122
112. 212
113. 221
114. 312 112
115. 121
116. 211
117. 321 112
118. 121
119. 211
120. 322 111
121. 3 111 222
122. 112 122
123. 212
124. 221
125. 121 122
126. 212
127. 211
128. 122 112
129. 121
130. 211
131. 211 122
132. 212
133. 221
134. 212 122
135. 212
136. 221
137. 221 112
138. 121
139. 211
140. 3 222 111

Scanned with OKEN Scanner

Inventarul melodic al structurilor modale cu secundă mărită

Tipul : 111 223 3

1.	0	2♭	3-	4=	5=	6-	7-	8
2.	0	2♭	3-	4=	5=	6-	7♭	8
3.	0	2♭	3-	4=	5=	6♭	7♭	8
4.	0	2♭	3-	4=	5-	6♭	7♭	8
5.	0	2♭	3-	4-	5=	6-	7-	8
6.	0	2♭	3-	4-	5=	6-	7♭	8
7.	0	2♭	3-	4-	5=	6♭	7♭	8
8.	0	2♭	3-	4-	5-	6-	7-	8
9.	0	2♭	3-	4-	5-	6-	7♭	8
1o.	0	2♭	3-	4-	5-	6♭	7-	8
11.	0	2♭	3-	4-	5-	6♭	7	8
12.	0	2♭	3-	4-	5-	6	7♭	8
13.	0	2♭	3-	4-	5-	6	7	8
14.	0	2♭	3-	4-	5	6♭	7♭	8
15.	0	2♭	3-	4-	5	6	7♭	8
16.	0	2♭	3-	4-	5	6	7	8
17.	0	2♭	3-	4	5-	6♭	7♭	8
18.	0	2♭	3-	4	5	6♭	7♭	8
19.	0	2♭	3-	4	5	6	7♭	8
2o.	0	2♭	3-	4	5	6	7	8
21.	0	2♭	3♭	4-	5=	6-	7-	8
22.	0	2♭	3♭	4-	5=	6-	7♭	8
23.	0	2♭	3♭	4-	5=	6♭	7♭	8
24.	0	2♭	3♭	4-	5-	6-	7-	8
25.	0	2♭	3♭	4-	5-	6-	7♭	8
26.	0	2♭	3♭	4-	5-	6♭	7-	8
27.	0	2♭	3♭	4-	5-	6♭	7	8
28.	0	2♭	3♭	4-	5-	6	7♭	8
29.	0	2♭	3♭	4-	5-	6	7	8
3o.	0	2♭	3♭	4-	5	6♭	7♭	8
31.	0	2♭	3♭	4-	5	6	7♭	8
32.	0	2♭	3♭	4-	5	6	7	8
33.	0	2♭	3♭	4	5-	6-	7-	8
34.	0	2♭	3♭	4	5-	6-	7♭	8

Scanned with OKEN Scanner

35.	0	2♭	3♭	4	5⁻	6♭	7⁻	Ō
36.	0	2♭	3♭	4	5⁻	6♭	7	Ō
37.	0	2♭	3♭	4	5⁻	6♭	7♭	Ō
38.	0	2♭	3♭	4	5	6	7	Ō
39.	0	2♭	3♭	4	5	6♭	7⁻	Ō
4o.	0	2♭	3♭	4	5	6♭	7	Ō
41.	0	2♭	3♭	4	5	6⁺	7	Ō
42.	0	2♭	3♭	4	5⁺	6	7♭	Ō
43.	0	2♭	3♭	4	5⁺	6	7	Ō
44.	0	2♭	3♭	4	5⁺	6⁺	7	Ō
45.	0	2♭	3♭	4⁺	5	6♭	7♭	Ō
46.	0	2♭	3♭	4⁺	5	6	7♭	Ō
47.	0	2♭	3♭	4⁺	5	6	7	Ō
48.	0	2♭	3♭	4⁺	5⁺	6	7♭	Ō
49.	0	2♭	3♭	4⁺	5⁺	6	7	Ō
5o.	0	2♭	3♭	4⁺	5⁺	6⁺	7	Ō
51.	0	2♭	3	4	5⁻	6♭	7♭	Ō
52.	0	2♭	3	4	5	6♭	7♭	Ō
53.	0	2♭	3	4	5	6	7♭	Ō
54.	0	2♭	3	4	5	6	7	Ō
55.	0	2♭	3	4⁺	5	6♭	7♭	Ō
56.	0	2♭	3	4⁺	5	6	7♭	Ō
57.	0	2♭	3	4⁺	5	6	7	Ō
58.	0	2♭	3	4⁺	5⁺	6	7♭	Ō
59.	0	2♭	3	4⁺	5⁺	6	7	Ō
6o.	0	2♭	3	4⁺	5⁺	6⁺	7	Ō
61.	0	2	3♭	4⁻	5=	6⁻	7⁻	Ō
62.	0	2	3♭	4⁻	5=	6⁻	7♭	Ō
63.	0	2	3♭	4⁻	5=	6♭	7♭	Ō
64.	0	2	3♭	4⁻	5⁻	6⁻	7⁻	Ō
65.	0	2	3♭	4⁻	5⁻	6⁻	7♭	Ō
66.	0	2	3♭	4⁻	5⁻	6♭	7⁻	Ō
67.	0	2	3♭	4⁻	5⁻	6♭	7	Ō
68.	0	2	3♭	4⁻	5⁻	6	7♭	Ō
69.	0	2	3♭	4⁻	5⁻	6	7	Ō
7o.	0	2	3♭	4⁻	5	6♭	7♭	Ō
71.	0	2	3♭	4⁻	5	6	7♭	Ō
72.	0	2	3♭	4⁻	5	6	7	Ō

Scanned with OKEN Scanner

73. 0 2 3♭ 4 5⁻ 6⁻ 7⁻ Ō
74. 0 2 3♭ 4 5⁻ 6⁻ 7♭ Ō
75. 0 2 3♭ 4 5⁻ 6♭ 7⁻ Ō
76. 0 2 3♭ 4 5⁻ 6♭ 7 Ō
77. 0 2 3♭ 4 5⁻ 6 7♭ Ō
78. 0 2 3♭ 4 5⁻ 6 7 Ō
79. 0 2 3♭ 4 5 6♭ 7⁻ Ō
80. 0 2 3♭ 4 5 6♭ 7 Ō
81. 0 2 3♭ 4 5 6⁺ 7 Ō
82. 0 2 3♭ 4 5⁺ 6 7♭ Ō
83. 0 2 3♭ 4 5⁺ 6 7 Ō
84. 0 2 3♭ 4 5⁺ 6⁺ 7 Ō
85. 0 2 3♭ 4⁺ 5 6♭ 7♭ Ō
86. 0 2 3♭ 4⁺ 5 6 7♭ Ō
87. 0 2 3♭ 4⁺ 5 6 7 Ō
88. 0 2 3♭ 4⁺ 5⁺ 6 7♭ Ō
89. 0 2 3♭ 4⁺ 5⁺ 6 7 Ō
90. 0 2 3♭ 4⁺ 5⁺ 6⁺ 7 Ō
91. 0 2 3 4 5⁻ 6⁻ 7⁻ Ō
92. 0 2 3 4 5⁻ 6⁻ 7♭ Ō
93. 0 2 3 4 5⁻ 6♭ 7⁻ Ō
94. 0 2 3 4 5⁻ 6♭ 7 Ō
95. 0 2 3 4 5⁻ 6 7♭ Ō
96. 0 2 3 4 5⁻ 6 7 Ō
97. 0 2 3 4 5 6♭ 7⁻ Ō
98. 0 2 3 4 5 6♭ 7 Ō
99. 0 2 3 4 5 6⁺ 7 Ō
100. 0 2 3 4 5⁺ 6 7♭ Ō
101. 0 2 3 4 5⁺ 6 7 Ō
102. 0 2 3 4 5⁺ 6⁺ 7 Ō
103. 0 2 3 4⁺ 5 6♭ 7⁻ Ō
104. 0 2 3 4⁺ 5 6♭ 7 Ō
105. 0 2 3 4⁺ 5 6⁺ 7 Ō
106. 0 2 3 4⁺ 5⁺ 6⁺ 7 Ō
107. 0 2 3 4⁺ 5⁺ 6 7♭ Ō
108. 0 2 3 4⁺ 5⁺ 6 7 Ō
109. 0 2 3 4⁺ 5⁺ 6⁺ 7 Ō
110. 0 2 3 4⁺ 5⁺ 6⁺ 7 Ō

Scanned with OKEN Scanner

111.	0	2	3♮	4♮	5	6♭	7♭	Ō
112.	0	2	3♮	4♮	5	6	7♭	Ō
113.	0	2	3♮	4♮	5	6	7	Ō
114.	0	2	3♮	4♮	5♮	6	7♭	Ō
115.	0	2	3♮	4♮	5♮	6	7	Ō
116.	0	2	3♮	4♮	5♮	6♮	7	Ō
117.	0	2	3♮	4♮	5♮	6	7♭	Ō
118.	0	2	3♮	4♮	5♮	6	7	Ō
119.	0	2	3♮	4♮	5♮	6♮	7	Ō
12o.	0	2	3♮	4♮	5♮	6♮	7	Ō
121.	0	2♮	3	4	5⁻	6♭	7♭	Ō
122.	0	2♮	3	4	5	6♭	7♭	Ō
123.	0	2♮	3	4	5	6	7♭	Ō
124.	0	2♮	3	4	5	6	7	Ō
125.	0	2♮	3	4♮	5	6♭	7♭	Ō
126.	0	2♮	3	4♮	5	6	7♭	Ō
127.	0	2♮	3	4♮	5	6	7	Ō
128.	0	2♮	3	4♮	5♮	6	7♭	Ō
129.	0	2♮	3	4♮	5♮	6	7	Ō
13o.	0	2♮	3	4♮	5♮	6♮	7	Ō
131.	0	2♮	3♮	4♮	5	6♭	7♭	Ō
132.	0	2♮	3♮	4♮	5	6	7♭	Ō
133.	0	2♮	3♮	4♮	5	6	7	Ō
134.	0	2♮	3♮	4♮	5♮	6	7♭	Ō
135.	0	2♮	3♮	4♮	5♮	6	7	Ō
136.	0	2♮	3♮	4♮	5♮	6♮	7	Ō
137.	0	2♮	3♮	4♮	5♮	6	7♭	Ō
138.	0	2♮	3♮	4♮	5♮	6	7	Ō
139.	0	2♮	3♮	4♮	5♮	6♮	7	Ō
14o.	0	2♮	3♮	4♮	5♮	6♮	7	Ō

Scanned with OKEN Scanner

Inventarul melodic al structurilor modale cu secundă mărită

Tipul : 1111 2 33

1.	0	2♭	3^{-}	$4^{=}$	$5^{\equiv}$	$6^{=}$	7^{-}	$\bar{0}$
2.	0	2♭	3^{-}	$4^{=}$	$5^{\equiv}$	6^{-}	7^{-}	$\bar{0}$
3.	0	2♭	3^{-}	$4^{=}$	$5^{\equiv}$	6^{-}	7♭	$\bar{0}$
4.	0	2♭	3^{-}	$4^{=}$	$5^{=}$	$6^{=}$	7^{-}	$\bar{0}$
5.	0	2♭	3^{-}	$4^{=}$	$5^{=}$	6♭	7^{-}	$\bar{0}$
6.	0	2♭	3^{-}	$4^{=}$	$5^{=}$	6♭	7	$\bar{0}$
7.	0	2♭	3^{-}	$4^{=}$	5^{-}	6^{-}	7^{-}	$\bar{0}$
8.	0	2♭	3^{-}	$4^{=}$	5^{-}	6^{-}	7♭	$\bar{0}$
9.	0	2♭	3^{-}	$4^{=}$	5^{-}	6♭	7^{-}	$\bar{0}$
1o.	0	2♭	3^{-}	$4^{=}$	5^{-}	6♭	7	$\bar{0}$
11.	0	2♭	3^{-}	$4^{=}$	5^{-}	6	7♭	$\bar{0}$
12.	0	2♭	3^{-}	$4^{=}$	5^{-}	6	7	$\bar{0}$
13.	0	2♭	3^{-}	4^{-}	$5^{=}$	$6^{=}$	7^{-}	$\bar{0}$
14.	0	2♭	3^{-}	4^{-}	$5^{=}$	6♭	7^{-}	$\bar{0}$
15.	0	2♭	3^{-}	4^{-}	$5^{=}$	6♭	7	$\bar{0}$
16.	0	2♭	3^{-}	4^{-}	5	6♭	7^{-}	$\bar{0}$
17.	0	2♭	3^{-}	4^{-}	5	6♭	7	$\bar{0}$
18.	0	2♭	3^{-}	4^{-}	5	6^{+}	7	$\bar{0}$
19.	0	2♭	3^{-}	4	5^{-}	6^{-}	7^{-}	$\bar{0}$
2o.	0	2♭	3^{-}	4	5^{-}	6^{-}	7♭	$\bar{0}$
21.	0	2♭	3^{-}	4	5^{-}	6♭	7^{-}	$\bar{0}$
22.	0	2♭	3^{-}	4	5^{-}	6♭	7	$\bar{0}$
23.	0	2♭	3^{-}	4	5^{-}	6	7♭	$\bar{0}$
24.	0	2♭	3^{-}	4	5^{-}	6	7	$\bar{0}$
25.	0	2♭	3^{-}	4	5	6♭	7^{-}	$\bar{0}$
26.	0	2♭	3^{-}	4	5	6♭	7	$\bar{0}$
27.	0	2♭	3^{-}	4	5	6^{+}	7	$\bar{0}$
28.	0	2♭	3^{-}	4	5^{+}	6	7♭	$\bar{0}$
29.	0	2♭	3^{-}	4	5^{+}	6	7	$\bar{0}$
3o.	0	2♭	3^{-}	4	5^{+}	6^{+}	7	$\bar{0}$
31.	0	2♭	3♭	4^{-}	$5^{=}$	$6^{=}$	7^{-}	$\bar{0}$
32.	0	2♭	3♭	4^{-}	$5^{=}$	6♭	7^{-}	$\bar{0}$
33.	0	2♭	3♭	4^{-}	$5^{=}$	6♭	7	$\bar{0}$
34.	0	2♭	3♭	4^{-}	5	6♭	7♭	$\bar{0}$
35.	0	2♭	3♭	4^{-}	5	6♭	7	$\bar{0}$

Scanned with OKEN Scanner

36.	0	2♭	3♭	4⁻	5	6⁺	7	0̄
37.	0	2♭	3♭	4⁺	5	6♭	7⁻	0̄
38.	0	2♭	3♭	4⁺	5	6♭	7	0̄
39.	0	2♭	3♭	4⁺	5	6⁺	7	0̄
40.	0	2♭	3♭	4⁺	5♯	6⁺	7	0̄
41.	0	2♭	3	4	5⁻	6⁻	7⁻	0̄
42.	0	2♭	3	4	5⁻	6⁻	7♭	0̄
43.	0	2♭	3	4	5⁻	6♭	7⁻	0̄
44.	0	2♭	3	4	5⁻	6♭	7	0̄
45.	0	2♭	3	4	5⁻	6	7♭	0̄
46.	0	2♭	3	4	5⁻	6	7	0̄
47.	0	2♭	3	4	5	6♭	7⁻	0̄
48.	0	2♭	3	4	5	6♭	7	0̄
49.	0	2♭	3	4	5	6⁺	7	0̄
50.	0	2♭	3	4	5⁺	6	7♭	0̄
51.	0	2♭	3	4	5⁺	6	7	0̄
52.	0	2♭	3	4	5⁺	6⁺	7	0̄
53.	0	2♭	3	4⁺	5	6♭	7⁻	0̄
54.	0	2♭	3	4⁺	5	6♭	7	0̄
55.	0	2♭	3	4⁺	5	6⁺	7	0̄
56.	0	2♭	3	4⁺	5♯	6⁺	7	0̄
57.	0	2♭	3	4♯	5⁺	6	7♭	0̄
58.	0	2♭	3	4♯	5⁺	6	7	0̄
59.	0	2♭	3	4♯	5⁺	6⁺	7	0̄
60.	0	2♭	3	4♯	5♯	6⁺	7	0̄
61.	0	2	3♭	4⁻	5=	6=	7⁻	0̄
62.	0	2	3♭	4⁻	5=	6♭	7⁻	0̄
63.	0	2	3♭	4⁻	5=	6♭	7	0̄
64.	0	2	3♭	4⁻	5	6♭	7⁻	0̄
65.	0	2	3♭	4⁻	5	6♭	7	0̄
66.	0	2	3♭	4⁻	5	6⁺	7	0̄
67.	0	2	3♭	4⁺	5	6♭	7⁻	0̄
68.	0	2	3♭	4⁺	5	6♭	7	0̄
69.	0	2	3♭	4⁺	5	6⁺	7	0̄
70.	0	2	3♭	4⁺	5♯	6⁺	7	0̄

Scanned with OKEN Scanner

71.	0	2	$3^{\downarrow}$	$4^{\downarrow}$	5	$6\flat$	7^{-}	$\bar{0}$
72.	0	2	$3^{\downarrow}$	$4^{\downarrow}$	5	$6\flat$	7	$\bar{0}$
73.	0	2	$3^{\downarrow}$	$4^{\downarrow}$	5	$6^{\downarrow}$	7	$\bar{0}$
74.	0	2	$3^{\downarrow}$	$4^{\downarrow}$	$5^{\ddagger}$	$6^{\downarrow}$	7	$\bar{0}$
75.	0	2	$3^{\downarrow}$	$4^{\ddagger}$	$5^{\ddagger}$	$6^{\downarrow}$	7	$\bar{0}$
76.	0	$2^{\downarrow}$	3	4	5^{-}	6^{-}	7^{-}	$\bar{0}$
77.	0	$2^{\downarrow}$	3	4	5^{-}	6^{-}	$7\flat$	$\bar{0}$
78.	0	$2^{\downarrow}$	3	4	5^{-}	$6\flat$	7^{-}	$\bar{0}$
79.	0	$2^{\downarrow}$	3	4	5^{-}	$6\flat$	7	$\bar{0}$
80.	0	$2^{\downarrow}$	3	4	5^{-}	6	$7\flat$	$\bar{0}$
81.	0	$2^{\downarrow}$	3	4	5^{-}	6	7	$\bar{0}$
82.	0	$2^{\downarrow}$	3	4	5	$6\flat$	7^{-}	$\bar{0}$
83.	0	$2^{\downarrow}$	3	4	5	$6\flat$	7	$\bar{0}$
84.	0	$2^{\downarrow}$	3	4	5	$6^{\downarrow}$	7	$\bar{0}$
85.	0	$2^{\downarrow}$	3	4	$5^{\downarrow}$	6	$7\flat$	$\bar{0}$
86.	0	$2^{\downarrow}$	3	4	$5^{\downarrow}$	6	7	$\bar{0}$
87.	0	$2^{\downarrow}$	3	4	$5^{\downarrow}$	$6^{\downarrow}$	7	$\bar{0}$
88.	0	$2^{\downarrow}$	3	$4^{\downarrow}$	5	$6\flat$	7^{-}	$\bar{0}$
89.	0	$2^{\downarrow}$	3	$4^{\downarrow}$	5	$6\flat$	7	$\bar{0}$
90.	0	$2^{\downarrow}$	3	$4^{\downarrow}$	5	$6^{\downarrow}$	7	$\bar{0}$
91.	0	$2^{\downarrow}$	3	$4^{\downarrow}$	$5\ddagger$	$6^{\downarrow}$	7	$\bar{0}$
92.	0	$2^{\downarrow}$	3	$4\ddagger$	$5^{\downarrow}$	6	$7\flat$	$\bar{0}$
93.	0	$2^{\downarrow}$	3	$4\ddagger$	$5^{\downarrow}$	6	7	$\bar{0}$
94.	0	$2^{\downarrow}$	3	$4\ddagger$	$5^{\downarrow}$	$6^{\downarrow}$	7	$\bar{0}$
95.	0	$2^{\downarrow}$	3	$4\ddagger$	$5\ddagger$	$6^{\downarrow}$	7	$\bar{0}$
96.	0	$2^{\downarrow}$	$3^{\downarrow}$	$4^{\downarrow}$	5	$6\flat$	7^{-}	$\bar{0}$
97.	0	$2^{\downarrow}$	$3^{\downarrow}$	$4^{\downarrow}$	5	$6\flat$	7	$\bar{0}$
98.	0	$2^{\downarrow}$	$3^{\downarrow}$	$4^{\downarrow}$	5	$6^{\downarrow}$	7	$\bar{0}$
99.	0	$2^{\downarrow}$	$3^{\downarrow}$	$4^{\downarrow}$	$5\ddagger$	$6^{\downarrow}$	7	$\bar{0}$
100.	0	$2^{\downarrow}$	$3^{\downarrow}$	$4\ddagger$	$5\ddagger$	$6^{\downarrow}$	7	$\bar{0}$
101.	0	$2^{\downarrow}$	$3\ddagger$	$4\ddagger$	$5^{\downarrow}$	6	$7\flat$	$\bar{0}$
102.	0	$2^{\downarrow}$	$3\ddagger$	$4\ddagger$	$5^{\downarrow}$	6	7	$\bar{0}$
103.	0	$2^{\downarrow}$	$3\ddagger$	$4\ddagger$	$5^{\downarrow}$	$6^{\downarrow}$	7	$\bar{0}$
104.	0	$2^{\downarrow}$	$3\ddagger$	$4\ddagger$	$5\ddagger$	$6^{\downarrow}$	7	$\bar{0}$
105.	0	$2^{\downarrow}$	$3\ddagger$	$4\ddagger$	$5\ddagger$	$6^{\downarrow}$	7	$\bar{0}$

Scanned with OKEN Scanner

Ordonarea și inventarierea acestor structuri reprezintă numai un aspect al „modului de comportare“ acustică — mod surprins cu ajutorul logicii matematice. Această rațiune ne-a ordonat „structurile“ din a căror combinație rezultă o sumă de informații ce le privesc și le semnifică.

Alte aspecte vor releva informații cu privire la alte stări intermediare ale sistemului, a structurilor eliptice (toniile) precum și a tuturor sortimentelor de cordii (de la mono cordie la modurile nonoctaviante), elemente ce vor completa „punctările“ tabloului nostru în toate combinațiile posibile. Ele vor permite studiul relațiilor între micro-sisteme și, în final, deducerea tuturor rețelelor combinatorice a căror ierarhizare să ne ofere inventarul complet și sistematic al acestora.

Ca importanță, aceste „topologii“ constituie stadii elementare într-o eventuală programare liniară.

Scanned with OKEN Scanner

ENEA BORZA

Sabin V. Drăgoi

Scanned with OKEN Scanner

Binecunoscut compozitor de operă, muzică simfonică, de cameră, corală etc., precum și reputat folclorist, Sabin V. Drăgoi este considerat, pe drept cuvînt, ca o personalitate de mare anvergură, cu o creație bogată și multilaterală prin care a consolidat școala românească de compoziție. A sintetizat cuceririle de pînă la el, fiind în același timp și un inovator, prin procedeele ce îi sînt proprii, un deschizător de drum, prin viziunea sa personală și adîncită asupra sufletului poporului român, pe care îl exprimă în creația sa muzicală, într-un mod autentic și caracteristic.

„Dragostea nemărginită" pentru muzica poporului, pe care însuși o mărturisește, este imboldul ce îl duce la realizarea unei opere vaste care, din păcate, nu este cunoscută și recunoscută în mod egal. Operele, corurile, muzica simfonică se bucură de o unanimă considerație. dar creația sa piansitică este de multe ori privită numai ca o realizare de interes didactic, iar marele său Concert pentru pian și orchestră *este ca și uitat. Studiul de față își propune să arate că și în acest domeniu Sabin Drăgoi este la fel de reprezentativ ca și în celelalte laturi ale activității sale, creația pianistică dezvăluindu-i chiar unele calități ce întregesc imaginea personalității și talentului său complex.*

LUCRĂRI INEDITE

Sabin Drăgoi (1894—1968) a fost atras de instrumentul cu claviatură din vremea studiilor secundare la Arad, cînd pot fi urmărite încercările sale pianistice, paralel cu mici compoziții pentru alte instrumente sau voce și pian. Desigur că el nu a considerat decît ca niște exerciții adolescentine tot ceea ce a scris la vîrsta de 16—17 ani — piese dintre care menționăm un *Scherzo-Menuet* și un *Rondo* în stilul marilor maeștri clasici. După ce lucrase cîteva fugi la Arad, cu profesorul său Zoltai, aflîndu-se în vacanța de vară a anului 1912 în Munții Apuseni, compune (fără nici un instrument la dispoziție) *Patru fugi* la patru voci pentru orgă. În același an scrie și piesa pentru pian *Sîrba popilor.*

Fiind mobilizat în războiul ce izbucnise și aflîndu-se în Galiția (1914), culege și armonizează pentru pian *12 cîntece populare ucrainiene și poloneze.* Între anii 1915—1917 desfășoară o intensă activitate muzicală în cadrul lagărului din Taşkent : dirijează un cor de bărbați și o mică orchestră, formează un cvartet de coarde, compune mai multe piese pentru pian. Printre acestea notăm *Souvenir de Transylvanie,*

Scanned with OKEN Scanner

un fel de suită-potpuriu alcătuită din șase secțiuni : Introducere, Horă, Vals I, Vals II, Vals III și Coda. (O astfel de *Fantezie* a scris și pentru orchestra tovarășilor săi, încheind-o cu *Deșteaptă-te române ;* ea s-a executat în august 1916, cu cîteva zile înainte de intrarea României în război.) Într-o altă piesă pentru pian, *Visul Oltului* (Cînt rapsodic român), prin intermediul unei melodii triste, Drăgoi cîntă dorul celui captiv. Piesa sa *Idila (Amintiri din copilărie)*, scrisă în formă de lied tripartit, are o introducere mai dezvoltată, iar ca o a doua secțiune (mediană), o melodie de dans într-un mod caracteristic popular, modul doric cu treapta a IV-a mobilă.

Între 1913 și 1920 a scris și mici compoziții în stil romantic, pe care le-a grupat într-un caiet cu titlul de *Piese lirice*. Între aceste 12 piese se numără și *Ruga pribeagului ;* a fost compusă pe cînd compozitorul zăcea rănit într-un spital din Moldova, și se remarcă prin stilul cantabil, expresiv al piesei ce sugerează și o polifonie corală. Mai amintim piesele : *Solitudine, Cîntec trist, Coral, Cîntec de leagăn, Cîntec fără cuvinte.*

Pe un manuscris al compozitorului, sub titlul „Piese lirice", putem citi : „Dedicație dlui profesor și artist Sibianu". Pianistul Ilie I. Sibianu (1874—1934) a fost profesor de pian la Conservatorul clujean de la înființare (1919) și pînă în anul 1924, cînd s-a transferat la Iași, de unde venise la Cluj, și unde fusese și director al Conservatorului. Drăgoi i-a fost student la Cluj, perioadă în care el indica locul și data compozițiilor : „Cluj, 24.III.1920", iar în notița din paranteză : „noaptea la ora două, în sala de serviciu". Drăgoi fiind mobilizat din ianuarie 1919 la Cluj, ca aghiotant la Comandamentul Corpului 6 de Armată, Biroul II de informații, se poate deduce din notița citată că la acea dată el mai era încă în serviciul militar.

Dîndu-i-se posibilitatea ca în perioada serviciului să-și continuie studiile muzicale, tînărul se înscrie la Conservatorul înființat și condus de Gh. Dima, unde a fost primit în anul II al clasei de contrapunct. S-a prezentat cu *Piesele lirice* și alte compoziții (printre care trei fugi) și cu o disertație despre fugă. Ca student, a urmat cursurile de contrapunct cu Augustin Bena (suplinitor Hermann Klee), ansamblu coral cu Dima, iar pian auxiliar cu Liviu Tempea. (În anul școlar 1919/1920 a figurat sub numele de „Vasilie Drăgoiu"). De la Ilie Sibianu a primit îndrumări fie în același an, ambii avînd preocupări componistice, fie în anul următor. Dedicația ce i-a făcut-o nu este însoțită de dată. Poate că ea se referă numai la patru dintre *Piesele lirice (Ruga pribeagului, Coral, Cîntec de leagăn* și *Cîntec fără cuvinte),* la începutul cărora este pusă.

Referitor la acest ciclu de 12 miniaturi, se poate remarca faptul că piesele, compuse fiind la diferite intervale de timp, nu au o evidentă unitate de stil, le lipsește legătura interioară în cadrul ciclului, ceea ce nu le scade farmecul liric și sinceritatea inspirației.

Inspirația romantică și inspirația din folclor se combină și în *Cvartetul de coarde în re major,* scris în aceeași perioadă clujeană. Tot de atunci datează și *Sonata pentru pian, în do major,* dedicată compozitorului Géza Delly-Szabo, cu care Drăgoi a luat lecții particulare din vara anului 1919 pînă în iunie 1920. Lucrarea are trei părți : *Allegro*

Scanned with OKEN Scanner

moderato, Scherzo și *Andante epico — Allegretto.* A fost terminată în varianta ei definitivă la Selişte, în 7 dec. 1920, semnătura compozitorului fiind urmată de această notă : „Sonata a fost scrisă în completă lipsă de pian, de la început pînă la sfîrşit ; după ce am încercat-o la pian, am aflat de bine a corecta cum se vede mai jos partea arătată prin semn".

Allegro moderato, de factură romantică, este urmat de un *Scherzo* de tip clasic, iar partea ultimă tinde să realizeze ambianța folclorică atît de familiară compozitorului. *Andante epico* și *Allegretto* se succed ca și doina sau cîntecul lent, căruia în practica populară îi urmează un joc vioi. În ansamblu, *Sonata pentru pian* se prezintă ca o piesă de tranziție, dar cu o scriitură pianistică remarcabilă ce dovedește o bună cunoaștere a resurselor instrumentului, pe care mai tîrziu le va mînui cu artă în piesele publicate pentru pian solo și pentru pian și orchestră.

Desigur, sub influența descriptivismului muzical al lui Smetana, care înfățișase cursul rîului Vltava, Drăgoi compune la Praga în 1922 un *Dans românesc de concert pentru pian,* cu subtitlurile : *Satul mă cheamă* și *Ce aude Mureșul curgînd la vale.* Un *Allegretto* descrie rîul *La cursul superior,* după care urmează o secțiune *Moderato* cu titlul *Dansul haiducilor* (haiduci întîlniți de Mureș în drumul său). Motivul care sugerează murmurul ce curge, se combină cu melodia dansului haiducilor. Depășind munții, Mureșul se apropie de cîmpie. Astfel, partea a III-a se va numi *Pe lîngă însoritul Banat, Allegretto giocoso.* Dansul bănățean este cuceritor înfățișat. Mureșul trece mai departe, spre șesul Tisei în care se va vărsa, mersul său fiind tot mai încet. *Coda* are o mișcare largă și acorduri prelungi. Lucrarea este dezvoltată pianistic și deschide noi perspective pentru tratarea folclorului și pentru descrierea peisajului patriei.

Printre manuscrisele lui Sabin Drăgoi se găsesc și *Două jocuri din Bihor,* prelucrînd melodii culese la Birtin (Aleșd-Bihor). Primul dans, *Pe picior,* e în mișcare *Allegro non troppo,* iar al doilea, *Luncanul,* în *Andantino quasi Allegretto.* Autorul le-a datat : 31.X.1952. Le regăsim în *Mica suită de dansuri populare pentru pian* (1955).

Altă lucrare manuscrisă, intitulată *Tăt Bănatu-i fruncea — Joc de doi (Allegretto giocoso),* începe în *sol* major și se termină în *re* major. E datată : 1.VI.1954.

În 1957, Sabin Drăgoi a compus o serie de colinde pentru pian, dintre care 20 se găsesc în manuscris.

LUCRĂRI PUBLICATE

Cîntece poporale și doine.

Sabin V. Drăgoi a publicat patru caiete de cîntece populare și doine pentru pian :

I — *21 cîntece poporale și doine* (pentru copii și începători)
II — *28 doine* (pentru copii și începători)

Scanned with OKEN Scanner

III — *24 cîntece populare și doine* (pentru copii și începători)
IV — *25 doine* (pentru copii și începători).

Culegerile I și II i-au fost cerute de editorul Moravetz și au apărut la Timișoara în 1923 ; culegerile III și IV au fost publicate de Editura Societății Compozitorilor Români, București, 1931.

Dînd curs cererii lui Moravetz, Drăgoi se gîndea să realizeze doar un material didactic pentru pianiștii începători. Dar ca și în alte cazuri din istoria muzicii, aceste modeste lucrări scrise cu scop didactic s-au dovedit a fi opere de valoare artistică. Doinele și cîntecele populare, extrase de S. Drăgoi direct din tezaurul folcloric, armonizate sumar pentru a nu fi prea greu de executat, conțin inovații stilistice de un deosebit interes.

Suportul armonic e redus la strictul necesar și pare izvorît din însăși structura și caracterul melodiei. În unele cazuri, melodia este doar cîntată în octave (I/nr. 9 : *Arde-mi-te-ar codru des*) ; dublări la octavă mai apar sporadic și în alte piese, cum e *Rujița* (I/nr. 21). În majoritatea cazurilor însă, melodia este însoțită de un ison, ca o pedală. *La fîntînă-ntre livezi* (II/nr. 28) e un exemplu și pentru ison și pentru dublarea melodiei la octavă. Isonul e fie simplu, fie armonic în terțe (III/nr. 2 : *Fire-ai al dracului neamț*), în cvarte (II/nr. 15 : *Vai de mîne rău îmi pare*) sau în cvinte (I/nr. 14 : *Săracă inimă bună*). Ison din două cvarte suprapuse găsim în piesa *Frunză verde de dudău* (III/nr. 5) reprezentînd un ison policord, simultan. Lanțuri de trisonuri paralele, destinate să prelungească fundalul armonic, sînt utilizate mereu în doinele și cîntecele pentru pian ale autorului. Paralelismele de cvarte duble depășesc legile armoniei clasice, dar nu și pe ale funcționalității de tip modal. De obicei, Drăgoi utilizează un trison de două cvarte, rar adăugînd și al patrulea sunet și nu trece de simultaneitatea a cinci sunete (III/nr. 10 : *Boii mei cînd aud doina*).

Cunoscînd temeinic sistemul modal al cîntecelor noastre populare. Drăgoi găsește procedeele de a le armoniza evidențiind atmosfera modală specifică. De altfel, isonul simplu și isonul armonic, acordurile de cvartă sînt procedee folosite de muzica populară. În fond, e un sistem foarte simplu de armonizare, bazat pe fenomenul rezonanței acustice naturale ce lasă să se detașeze cu claritate linia melodică, sugerînd în același timp, prin raportarea permanentă la un sunet sau acord fundamental, valențele ei acordice modale. Compozitorul însuși afirmase că melodia populară se armonizează prin ea însăși. Iar armoniile de cvarte ce le utilizează sînt un procedeu ce se găsește în acompaniamentele tarafurilor țărănești.

La cîteva doine și cîntece, foarte asemănătoare sau identice melodic, observăm o tratare armonică diferită, realizîndu-se două piese ce creează fiecare altă impresie (I/nr. 20 : *Mînă bade boii bine* și nr. 21 : *Rujița* sau III/nr. 2 : *Fire-ai al dracului neamț* și nr. 3 : *Frunză verde de dudău*). Mișcarea vioaie pregătită de un tempo lent — o caracteristică a muzicii populare — o găsim în piesele *Foaie verde de mărar* și *Fa, Mariță* (I/nr. 15 și 17). Ultima conține și evidente elemente de polifonie incipientă. Cînd compozitorul consideră adecvat, el tratează melodia polifonic (III/nr. 23 : *Cucule, pasăre grasă*) sau în stil

Scanned with OKEN Scanner

coral (III/nr. 24 : *De-ar fi mîndra-n deal la cruce*). De o deosebită expresivitate este piesa *Foaie verde de mărar* (I/nr. 15), prezentînd şi o mare varietate de tempo : *Largo elegiaco*, apoi indicaţii repetate de *rubato*, *Poco più vivo*, *Allargando* în 3/8, ca să se încheie cu *rubato*-ul în 5/4 din secţiunea a doua a lucrării.

Cadenţele finale prezintă, ca şi melodiile şi ritmurile, o mare varietate : pe lîngă cadenţele autentice şi plagale, remarcăm cadenţe cu septimă de dominantă şi cadenţe cu septimă şi nonă de dominantă nerezolvate (III/nr. 11 : *Mîndră ca dragostea noastră*).

Melodia, ritmul, armonia se contopesc în aceeaşi ambianţă autentic folclorică. Doinele şi cîntecele pentru pian ale lui Sabin V. Drăgoi sînt transpunerea intrumentală a cantabilităţii vocale a melosului românesc, în special din Transilvania de sud şi din Banat. Din punct de vedere educativ-didactic, acestea reprezintă un „tratat de armonie" şi armonizare a cîntecului popular, cuprinzînd metode proprii compozitorului, definindu-i stilul şi fiind totodată cele mai potrivite cîntecului nostru rural, ajuns astfel la o nouă valorificare.

Colinde

În anul 1957 Sabin V. Drăgoi a prelucrat pentru pian 50 de colinde, dintre care au fost tipărite (la Editura muzicală, Bucureşti, 1958) *30 colinde alese*. Materialul muzical este, şi aici, în întregime folcloric. Colindele au fost culese chiar de compozitor şi apar, majoritatea, în volumul *303 colinde* (Scrisul Românesc S. A., Craiova, 1925). Colindele pentru pian sînt grupate în trei serii de cîte zece, succesiunea lor prezentînd o varietate de expresie, alături de progresia treptată a dificultăţilor tehnice. După cum indică şi autorul în nota introductivă, materialul tematic face parte din culegerile sale anterioare din comunele Belinţ, Săvîrşin, Selişte (Arad), Lejnic, Petreni, Cioara de jos (Hunedoara) şi Bia (Tîrnava Mică). Ele se pot executa în serie, de la 1 la 10, aşa cum sînt prezentate ; în cazul unei execuţii parţiale, se pot desprinde cîte 2—3—4, respectîndu-se succesiunea. Se recomandă folosirea pedalei cu economie şi cît mai rar. Execuţia accentelor — abundente în lucrarea de faţă fiind specifice genului — să fie lipsită de exagerare (abia perceptibile), menţinîndu-se în limitele stilului, echilibrului şi bunului gust muzical.

Tratarea pieselor — monotematice şi nemodulante — este miniaturală, constînd în repetarea de două, trei sau patru ori a temei. Varietatea e realizată prin acompaniamentul armonic-ritmic diferit, prin trecerea temei din registrul superior în registrul inferior, iar în cele din urmă prin cîntarea ei la două voci, în octave paralele. Diferenţierea după dinamică sonoră şi registru reprezintă cu succes modul de execuţie antifonic al colindătorilor, împărţiţi în două grupuri ce cîntă alternativ, melodia trecînd continuu de la un grup la altul cu anumite diferenţe în intensitatea sonoră şi în timbru. Drăgoi reuşeşte să creeze o imagine autentic sătească, mijloacele simple ce le utilizează necesitînd fineţe de execuţie şi avînd un efect remarcabil. Pentru varietatea

Scanned with OKEN Scanner

și bogăția expresiei reținem colindele nr. 3 din seria I, nr. 1 și 10 din seria a II-a, nr. 1, 6, 7 și 9 din seria a III-a.

Atmosfera autentic rurală, realizată cu alte mijloace în doine și în cîntecele populare pentru pian, are în cazul colindelor același colorit specific, dar mai amplu, mai mișcat, mai dinamic, temele nemaifiind doar melodii lirice, iar tratarea devenind mai complexă. Măiestria compozitorului este egală în ambele cazuri, prezentînd doar o altă fațetă a ei.

Miniaturi

Primul caiet de *Miniaturi din cîntece și dansuri populare românești* a fost scris de Sabin Drăgoi pe cînd era profesor la Școala normală din Deva, în 1922, și publicat în 1923, la Editura Moravetz din Timișoara. După cum spune George Breazul, acum „apar în toată claritatea acei primi și hotărîtori pași pe care îi face Drăgoi, omul din popor, feciorul de țăran din lunca Mureșului, devenind folclorist și în fine compozitor“ [1].

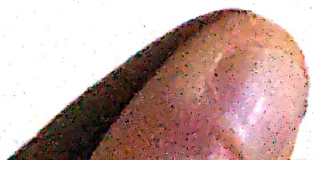
Dacă prin *Doine și cîntece* și prin *Colinde* el înfățișează în general satul românesc, prin aceste *Miniaturi* el descrie în mod special satul său natal, Seliște, aproape de Arad. Melodiile provin din Seliște, cu excepția celor folosite în piesele nr. 4 (comuna Porumbac jud. Făgăraș) și nr. 8 (cîntec școlar „pretutindeni cunoscut“ — spune autorul — cules de la elevii săi din Deva jud. Hunedoara).

În *Miniaturi,* temele sînt prelucrate altfel decît în culegerile de doine, cîntece și colinde. Deși mai dezvoltate decît celelalte genuri amintite, *Miniaturile* sînt tot piese scurte, monotematice. Au o structură simplă, cu o mică prelucrare realizată prin variații ritmico-melodice și prin rudimente de polifonie (imitații, canon).

Miniaturile au un evident caracter ilustrativ, făcîndu-ne să vedem jocul din sat, fie al tinerilor (nr. 2 : *Călușerul,* nr. 4 : *Ciobănașul,* nr. 6 : *Cui nu-i place dragostea),* fie al copiilor (nr. 3 : *Pe picior* — utilizînd admirabil canonul și variația de tempo), fie al bătrînilor (nr. 5 : *Piparca* — de remarcat variația armonică din acompaniament cu schimbare de tempo — și nr. 7 : *Sărita*). Piesa *Piparca,* prin înviorarea tempo-ului, sugerează jocul bătrînilor ce-și uită un moment vîrsta, iar *Sărita,* dimpotrivă, de la mișcarea inițială *Andante,* ajunge, odată cu a treia repetare a melodiei, la un *Largo,* tema epuizîndu-se înainte de desfășurarea ei completă. *Moara* (nr. 8), printr-un acompaniament cu o mișcare continuă giocoso și staccato, sugerează învîrtirea roții ; este piesa cea mai dezvoltată din serie și are multă varietate de atmosferă în repetările ingenioase ale temei.

Păcat că numai edițiile prime din Timișoara, din 1923 și 1924, au notările compozitorului referitoare la titlul cîntecului și caracterul său, din care ne putem face o idee mai clară despre imaginea înfățișată :

[1] Breazul, George. *Sabin V. Drăgoi.* În : *Pagini din istoria muzicii românești,* București, 1966, Editura muzicală, pag. 473.



ediţiile Editurii de Stat pentru Literatură şi Artă din 1956 şi ale Editurii muzicale din 1961 şi 1965 au omis aceste preţioase note ale compozitorului, păstrînd numai numerotarea pieselor de la 1 la 8.

Piesele care alcătuiesc albumul de *Miniaturi* seria I se intitulează astfel : 1. *Lumea mea, draga mea,* 2. *Căluşerul,* 3. *Pe picior,* 4. *Ciobănaşul,* 5. *Piparca,* 6. *Cui nu-i place dragostea,* 7. *Sărita* şi 8. *Moara.*

Mai tîrziu va apărea şi seria a II-a de *Miniaturi,* compuse în 1960—1961, tipărite de Editura muzicală în 1961 (prima ediţie) şi 1975 (ultima ediţie). Cinci dintre cele 10 *Miniaturi* ale seriei a II-a au titluri ce indică evident caracterul programatic al pieselor (nr. 2 : *În tabăra haiducilor,* nr. 5 : *Moţul optimist,* nr. 6 : *Marş pionieresc,* nr. 7 : *La clacă,* nr. 10 : *Răsună valea de voie bună*).

Procedeele utilizate de compozitor : acorduri ţinute ca ison (de preferinţă suprapuneri de cvarte), repetarea melodiei la alt registru sau dublarea ei la octavă, schimbări armonice în acompaniament şi de tempo la reluarea temei sînt de remarcat, într-o scriitură mai încărcată, mai savantă decît la prima serie de *Miniaturi.* Această dificultate tehnică în plus la execuţie nu le scade însă pitorescul şi farmecul. Piesele au şi aici multă atmosferă şi luminozitate. Marşul pionieresc în *la* major e antrenant, vesel, *Răsună valea de voie bună* (bitematică) deschide perspective de plaiuri spaţioase, *Moţul optimist* alternează cele două teme în *Andante sostenuto* şi în *Allegretto, La clacă* are un aer povestitor pe parcursul a trei teme, piesa nr. 3, *Allegretto,* aduce multă virtuozitate la ultima reluare a temei unice. Pe scurt, fiecare piesă are caracteristici şi un aer aparte.

Compozitorul a mai scris şi o a treia serie de *Miniaturi pentru pian,* în 1963—1964, tipărită de Editura muzicală abia în 1967. Sînt 12 piese fără titluri şi nici o notă asupra materialului utilizat. Ele sînt tot prelucrări de cîntece şi jocuri populare, dar mai dezvoltate decît în seriile precedente, putînd fi considerate ca nişte sonatine. Au aspect modal mai evident (unele piese din seria a II-a erau pur tonale, de ex. : *Marşul pionieresc*), precum şi în general un tempo vioi. Seria a III-a este de aceea mai strălucitoare, mai antrenantă decît cea precedentă.

Cele trei serii de *Miniaturi* de Sabin Drăgoi stabilesc un limbaj autentic românesc în piesele pentru pian, oferind un bun material didactic cu diferite grade de dificultate.

Suite

Sabin Drăgoi a compus două suite pentru pian. *Mica suită de dansuri populare pentru pian* (1955) e închinată memoriei lui Béla Bartók, de la moartea căruia se împlineau atunci 10 ani. Publicată în Suplimentul nr. 9 din sept. 1955 al revistei *Muzica,* suita cuprinde şapte dansuri : 1. *Pe picior* (Birtin-Bihor), 2. *Luncanul* (Birtin-Bihor), 3. *Joc*

Scanned with OKEN Scanner

de doi (Bozovici-Banat), 4. *Dudurinca* (Făgăraș), 5. *De purtat* (Năsăud), 6. *Joc de doi* (Bozovici-Banat) și 7. *Roata femeii* (Șanț-Năsăud) [1].

Jocul *De purtat* are o ritmică deosebită, cu note punctate, treizecidoimi, triolete. Piesa reține atenția, remarcîndu-se în cadrul *Micii suite*. Pe al doilea loc, ca interes artistic, se situează jocul *Roata femeii* — *Allegro* în 2/4. Timpul al doilea al măsurii e de multe ori un triolet ce contrastează ritmic cu diviziunea binară din primul timp, dobîndind astfel un plus de vioiciune. *Pe picior* și *Luncanul*, jocuri din Birtin-Bihor, alternează mișcările *Allegro non troppo* și *Andantino quasi allegretto*, invers decît obișnuita succesiune lent-vioi. Două *Jocuri de doi* din Bozovici-Banat și *Dudurinca* completează cuprinsul *Micii suite* pentru pian, care dă, în ansamblu, o imagine precisă asupra calităților și prospețimii dansurilor populare românești.

În afară de elegnța calmă a dansului *De purtat*, toate părțile suitei au mișcări vioaie și mult duh.

Compoziția lui Drăgoi cea mai cîntată din genul miniatural e *Suita de dansuri poporale*, scrisă la Deva în 1923. Două din dansurile ce o alcătuiesc *(Hodoroaga și Zdrîncănita)* au fost trimise editorului Moravetz din Timișoara care le-a arătat lui Béla Bartók, aflat în turneu în acel oraș. Interesat de partitură, Bartók, a spus că-i place și a recomandat editurii să-l aibă în vedere pe compozitor.

Toate cele nouă dansuri au fost publicate de Editura Societății Compozitorilor Români din București — gravat și tipărit la Prumyslová tiskárna, Praga. Pe pagina a 2-a e scris : „Lucrare premiată la concursul de compoziție «George Enescu» în anul 1923".

Drăgoi se afla la Deva în iarna 1922—1923, cînd a început să culeagă sistematic folclor. Prin notație directă a strîns melodii de la Lipova, Ilteu și Lejnic, apoi din alte localități. Din acel material a prelucrat nouă dansuri pentru pian. Suita i-a plăcut și lui George Enescu, despre care se știe că o cînta la pian. Primul dans din suită este *Hodoroaga*, pe o melodie în 5/8, culeasă din comuna Porumbac, jud. Făgăraș. Tema este expusă în octave la începutul piesei, e reluată apoi într-un canon liber, ca după un pasaj *grazioso e con molta allegrezza*, să fie readusă cu un acompaniament de septime și sexte ce coboară cromatic. *Coda* e rezolvată contrapunctic tot din materialul tematic, încheind în *Vivace*. Al doilea dans, *Zdrîncănita*, e cules din comuna Lejnic, jud. Hunedoara. Și aici compozitorul dovedește multă ingeniozitate, trecînd tema de opt măsuri din octavă în octavă de la registrul grav la cel acut, amplificînd și sonoritatea cu fiecare reluare, de la *piano* la *forte*. *Cimpoiașul*, piesa a treia, e singura care nu are un caracter dansant, ci predominant pastoral. Pianista Aurelia Cionca o cînta foarte liber, mai degrabă *quasi doina*. Melodia e culeasă din comuna Toplița, jud. Mureș-Turda. Începe tot în *piano*, de data aceasta *semplice*, ajunge și la *forte*, dar se menține mai mult în nuanțe medii pentru a sugera depărtarea și spațiul de munte. Poate fi comparată ca atmosferă cu *Micul păstor* din Suita *Colțul copiilor* de Debussy.

[1] Dansurile *De purtat* (nr. 5) și *Roata femeii* (nr. 7) au fost ulterior orchestrate și integrate în *Suita de șapte dansuri populare pentru orchestră* (1960).

În melodia de dans *Pe picior* (nr. 4), culeasă din comuna natală, Selişte, foloseşte procedeul folcloric de deplasare spre dreapta a liniei melodice cu o jumătate de timp ; astfel, între accentele ritmice firești şi cele obţinute prin acest procedeu, se creează un joc de accente de unde rezultă o pulsaţie specială. Dansul al cincilea, *Brîu,* în *Allegro,* alternează măsurile de 2/4 cu 2/8, de unde apare din nou o varietate şi originalitate în accente şi metrică. Este culeş din comuna Lejnic, jud. Hunedoara, ca şi *Bătuta* (nr. 6), în care autorul aduce un nou procedeu inedit : în acompaniament se imită „gurdunaşul" dintr-un taraf popular, care porneşte cîte o linie melodică (respectiv o gamă pe două octave ascendentă apoi descendentă) fără să ţină seama de ce cîntă ceilalţi.

Bătuta a doua (nr. 7), tot din Lejnic, e mai domoală — *Andantino quasi allegretto.* Are un permanent accent sincopat pe timpul al doilea Din nou din satul natal, Selişte, e culeasă piesa nr. 8, *Sălcioara.* În afară de procedeul trecerii temei prin diferite registre, remarcăm realizarea diversităţii şi prin contrastul de mişcare : după cadenţa *ad libitum,* tema de dans e reluată în *tempo rubato, quasi doina* introducînd un moment liric în toiul dansului. Ultimul joc, al doilea *Brîu* (nr. 9), prezintă, ca şi *Hodoroaga* sau prima *Bătută,* accentuarea timpului al doilea, iar alăturările de secunde, lovite simultan, sugerează din nou taraful popular. Ritmul de o deosebită pregnanţă, realizează un veritabil contrapunct de accente (ceea ce însuşi compozitorul numea astfel), în acest *Brîu.*

Suita de dansuri poporale a fost mult cîntată şi difuzată de pianista Aurelia Cionca (1888—1962), atît în ţară, cît şi în străinătate (Germania, Austria, Polonia). O interpreta fie integral, fie foarte adesea fragmentar în bisuri. Altă interpretă de seamă care a inclus lucrarea în repertoriul ei a fost Silvia Şerbescu (1903—1965). Într-un recital la Belgrad, prin 1946, a cîntat în bis *Hodoroaga.* Pianistul George Ciolac (1903—1977) cînta în recital dansurile lui Sabin Drăgoi şi le recomanda elevilor săi.

Concertul pentru pian şi orchestră

Îndemnat cu insistenţă de Aurelia Cionca, Sabin Drăgoi a început, în vara anului 1940, să compună *Concertul pentru pian şi orchestră.* Îl va termina după un an, în august 1941, şi îl va dedica Aureliei Cionca, neobosită propagatoare a muzicii româneşti. Prima audiţie a avut loc la 14 februarie 1943 în sala Ateneului Român, sub bagheta lui Ionel Perlea. Evenimentul, viu aşteptat, a fost mult comentat de presă. Ziarul *Universul* (Bucureşti) din 16 februarie 1943 scria : „*Concertul pentru pian şi orchestră* de Sabin Drăgoi, căruia dna Aurelia Cionca i-a dedicat din plin rîvna dsale interpretativă şi virtuozitatea instrumentală ce-i este bine cunoscută, constituie o lucrare în care am regăsit, în anumite clipe, acea vibraţie expresivă proprie acestui compozitor care a izbutit în genere atît de frumos să-şi impregneze muzica de suflet românesc".

Scanned with OKEN Scanner

În ziarul *Timpul* (București), din 17 februarie 1943, a apărut următoarea cronică sub semnătura lui Emanoil Ciomac : „Adevărată primă audiție era pentru noi *Concertul pentru pian și orchestră* al dlui Sabin Drăgoi, magistral interpretat de dna profesoară Aurelia Cionca și mult aplaudat în prezența sărbătorită a compozitorului. E un «triptic», precum îl intitulează dsa însuși. Partea întîia conține elemente de muzică sacră (păgînă sau creștină ortodoxă) și lirică — aceasta din urmă în atmosfera frumoaselor cîntece de nuntă ce l-au inspirat, ca și colindele, așa de fericit de atîtea ori pe dl Drăgoi. Partea a doua are un caracter epic, pastoral și descriptiv, iar cea din urmă conține muzică de dans cu o scurtă reminiscență din partea întîia. E o lucrare cu multe frumusețI... Rămîne că impresia totală a fost foarte favorabilă și succesul de public complet, pentru o lucrare scrisă de curînd — și care dovedește că muzicianul *Năpastei* nu se odihnește pe bine meritații săi lauri".

George Breazul a scris în *Acțiunea* (București) din 7 martie 1943 : „Mult așteptata primă audiție a *Concertului pentru pian și orchestră* de Sabin Drăgoi s-a bucurat de puterea artei pianistice a maestrei Aurelia Cionca-Pipoș, căreia îi este dedicat, la execuția căreia Perlea nu și-a precupețit robusta sa «dirigenție de orchestră». Primită de public cu entuziaste aplauze și cu ovații pentru compozitorul ei, avem totuși impresia că lucrarea lui Drăgoi nu și-a reliefat decît rar valorile artistice pe care le deține... Drăgoi părăsește înlănțuirea clasică a celor trei mișcări, înlocuind *Andantele* sau *Allegro* de la început cu *Largo,* dînd astfel o succesiune nouă părților în concertul său : *Largo, Andante, Allegro.* Trebuie să presupunem la Drăgoi o altă concepție a formei de concert, care este fundamental diferită de cea consacrată, mai ales sub influența sonatei, în concetele lui Beethoven și Brahms, în care dramaticul joc de forțe al părții întîia — *Allegro* — cere imperios elevația lirică a unei mișcări rare — *Adagio* —, de cald și sublim elan, în partea a doua. În orînduirea sa, care corespunde tocmai ideii de accelerare progresivă a părților, compozitorul român descoperă o nouă formă a unității arhitectonice care este reală, își găsește imaginea realizată în fine în viața sufletească.

Pe de altă parte, epopeea muzicală populară — așa cum se găsește ea formulată în genurile de muzică românească — îi impunea aflarea altei arhitecturi ce trebuia să corespundă concepției sale ; ca să pornească simplu de tot ca măsură, ritm, mișcare, melodie, armonie, factură și orchestrație, complicîndu-se și accelerîndu-se treptat pînă la sfîrșit... Dialectica specifică artei lui Drăgoi, caracteristica melodică și ritmică a motivelor și prelucrarea lor sînt de asemenea noi și originale. De la *Poemul neamului,* muzică ce ilustrează simfonic marea frescă a Ateneului Român, Sabin Drăgoi și-a cizelat și rafinat încă mai mult graiul său muzical, mai personal, mai artistic, mai românesc și mai original, apărînd în arta pură a maestrului formulele sale de exprimare. O economie de mijloace, nici o sonoritate sau artificiu de prisos, totul e organizat într-o desăvîrșită simetrie, ceea ce dă lucrării o nobilă ținută clasică. Nici chiar pianul nu este tratat ca instrument de virtuozitate, ci ca mijloc de expresie artistică cu rol esențial în desfășurarea discursului muzical, cum este și orchestra".

Scanned with OKEN Scanner

Ziarul *Vremea* din București a scris, la 24 dec. 1943, următoarele : „Filarmonica a avut concursul a numeroși artiști români. Aurelia Cionca a executat magistral în primă audiție *Concertul pentru pian* al dlui Drăgoi, făcîndu-ni-l cunoscut și nouă, cît și la Timișoara".

Din păcate nu s-a imprimat această interpretare a *Concertului*, ce a rămas doar în amintirea celor ce au avut norocul să o asculte.

După moartea artistei, survenită în 1962, lucrarea a fost studiată de pianista Maria Fotino, care în anii următori a cîntat-o în mai multe orașe din țară : București, Arad etc.

Concertul nu este popularizat nici la noi, nici în străinătate, după cum ar fi corespunzător calităților ce le conține. Nu a fost cîntat decît de două pianiste și la mari intervale de timp. Să sperăm că în viitor îl vor studia mai mulți soliști.

Concertul pentru pian și orchestră de Sabin Drăgoi, după cum a fost menționat și în cronici, e un triptic. Prima parte, *Largo solenne,* e mai amplă ; urmează partea a doua *Andante,* mișcarea vioaie fiind rezervată pentru partea a treia *Allegro.*

Concertul începe cu o frază într-adevăr solemnă, ca un ecou din vremuri de demult, intonată grav de coarde la unison și continuată de suflătorii de lemn. Pianul își anunță delicat intrarea printr-un arabesc arpegiat, repetînd alternarea cu coralul intonat maiestuos de orchestră, care continuă să expună materialul tematic în timp ce pianul contrapunctează printr-un desen melodico-ritmic de triolete. El se afirmă solistic la reperul 3 din partitură, trioletele devenind acorduri energice al căror sopran conturează o temă descendentă. La reperul **5** se remarcă cunoscuta „deplasare spre dreapta" a liniei melodice susținute de pian cu accentele pe timpii 2 și 4, în vreme ce orchestra își păstrează accentuarea firească a timpilor de bază, în care se desfășoară și tema principală a acestui pasaj. Acordurile energice ale pianului solist, apărute la reperul **3,** revin de mai multe ori cu diferite schimbări armonice. O temă expresivă, *Largo maestoso,* e introdusă de orchestră, în timp ce pianul desfășoară arpegii, ca apoi să se afirme din nou solistic la reperul **10.** O secțiune *Grave* readuce coralul solemn în octave de la începutul concertului, iar acordurile în triolete revin, de data aceasta în *fff,* înainte de încheierea părții I.

După această parte cu o formă mai liberă, ca o *fantasia quasi una sonata* — de fapt un poem concertant pentru orchestră și pian — urmează partea a doua a concertului, *Andante.* Și aici se valorifică un material tematic bogat și expresiv, a cărui unitate e realizată printr-o ambianță stabilă în tonus-ul afectiv și prin subtile succesiuni și înrudiri ale temelor. Caracterul arhaic și evocator-baladesc al primei teme este urmat de gingășia vioaie a unui cîntec de copii, *Allegretto,* expus de pian în octave. O nouă temă, *Andantino,* expusă cu simplitate tot de pian, are o structură pentatonică și a fost intitulată de compozitor *Cîntecul pămîntului.* Tema inițială e reluată de orchestră, iar pianul, la **27** *espressivo molto,* intonează un cîntec liric la prelucrarea căruia se remarcă tratarea pasageră a trisonurilor de cvarte perfecte în mișcare paralelă. Ambianța colindelor o găsim și în *Allegretto*-ul ce urmează, apoi în secțiunile *Meno mosso* și *Allegretto* (de data aceasta în măsura de 5/8), iar la ultima temă a părții a doua,

Scanned with OKEN Scanner

Andante, (în 3/8), patru măsuri înainte de reperul **38**, remarcăm utilizarea exclusivă a două durate invariabile aflate în raport reciproc de 1/2 : e vorba de sistemul ritmic *giusto silabic*, propriu colindelor și caracteristic totodată și muzicii lui Sabin Drăgoi. Vocile, evoluînd în mișcare ritmică identică, creează imaginea unui singur ritm distribuit uniform în spațiul sonor. La **40** reauzim cornul, cu aceeași expresie dulce ca în mijlocul părții întîi (patru măsuri înainte de **13**), alternînd cu ultimile măsuri de *giusto silabic* și încheind partea a doua a concertului în sonorități din ce în ce mai slabe (*poco a poco allargando e dim.* perdèndosi). Partea a treia trezește din atmosfera de reverie creeată de sfîrșitul părții anterioare, prin ritmul energic de joc, *Allegro* în 2/4. Pregnanța ritmică e sporită prin jocul accentelor, evident încă de la enunțarea temei. Finalul *Concertului pentru pian* este un rondo. Cupletul *juvenile e grazioso* (patru măsuri înainte de **51**), prin caracterul său pentatonic și delicat se aseamănă cu colinda din partea întîi, *sereno e gaiamente (Cîntecul pămîntului)*. Acest cîntec liric a fost cules de compozitor în valea Almăjului (Banat-Severin) și l-a utilizat și în caietul al II-lea de *Doine* pentru voce și pian. Cornul îl cîntă (cinci măsuri după **66**) în *Lento* 4/4. Cîntecul duios și melancolic al cornului creează o identitate de atmosferă între cele trei momente cînd apare în fiecare din părți. După reluarea doinei, secțiunea *Allegro con brio* (șase măsuri înainte de **69**) imprimă un puternic contrast și încheie cu brio concertul, nu înainte însă de o ultimă apariție a refrenului.

Prin bogăția temelor și a coloritului orchestral, prin împletirea pianului cu timbrele variate ale instrumentelor, *Concertul pentru pian și orchestră* de Sabin V. Drăgoi se integrează în ansamblul creației românești cu un aport original și cu valoarea sintezei, rezultată din îmbinarea marilor forme muzicale cu un conținut încărcat de frumusețea și varietatea folclorului nostru.

Creația pentru pian a lui Sabin Drăgoi cuprinde patru caiete de *Doine și cîntece*, în total 98 de piese ; 30 de *Colinde ;* 30 de *Miniaturi* și două *Suite* însumînd 16 dansuri. Totalul pieselor tipărite se cifrează la 174. Avînd în vedere și piesele inedite (încă 20 de *Colinde*, 12 *Piese lirice*, 12 *Cîntece populare ucrainiene și poloneze*, *Sonata* și *Dansul de concert „Ce aude Mureșul"*, fără să mai socotim piesele din tinerețe (fugi, *Romanța*, *Idila* etc.), totalul lucrărilor pentru pian se ridică la 210. Deci considerăm peste 200 de piese pentru pian solo și un mare *Concert pentru pian și orchestră*.

Creația aceasta are anumite caracteristici generale : mai întîi, *cantabilitatea*. Stilul melodios, curgător al cîntecelor populare este transpus instrumental de Sabin Drăgoi. În al doilea rînd, vioiciunea, varietatea și *pregnanța ritmică* populară dobîndesc sub pana omului de artă (care a fost și om de știință — folclorist) o deosebită tensiune, o împletire de accente ce formează un mod original de contrapunct ritmic. Această tensiune ritmică specifică nu exclude *lirismul meditativ* în spiritul doinei, acel lirism care a dat naștere *Mioriței*, o căldură sufletească perma-

Scanned with OKEN Scanner

nentă. De la *Doine și cîntece* pînă la *Concertul pentru pian* se degajă o generozitate ce se resimte mai presus de măiestria și originalitatea desfășurării discursului muzical.

Cu un adînc conținut afectiv de tip romantic, prin orchestrația sa colorată și strălucitoare, prin tratarea armonică și contrapunctică a melodiei și a ritmului, prin amploarea compoziției, *Concertul pentru pian* este o lucrare deosebită în acest gen, este o capodoperă. Pasionat ca un concert de Rahmaninov, nostalgic ca cel de Grieg, poetic ca și concertul de Schumann, cald și convingător ca cel de Ceaikovski, *Concertul pentru pian* de Sabin Drăgoi va fi considerat alături de marile concerte mai sus-amintite, cînd va intra în circuitul internațional.

Pentru transpunerea muzicii populare în domeniul muzicii culte, Drăgoi a creat un *sistem propriu de armonizare* și tratare a folclorului, precum și o polifonie cu totul originală. Se remarcă în întreaga creație pianistică a lui Drăgoi, de la cele mai simple piese pînă la cele mai complexe, contopirea melodiei, ritmului și armoniei în aceeași ambianță, dezvoltarea sensibilității, ceea ce oferă o înțelegere a unei viziuni artistice specifice, la toate nivelurile.

Creația pianistică a lui Sabin Drăgoi este o școală pentru cunoașterea, în adevărata ei lumină, a muzicii românești, reprezintă o lume aparte, aceea a satului românesc, depășind cu mult noțiunile de „pitoresc" sau „duios".

Creația sa pentru pian are și o deosebită însemnătate pedagogică. Prezentînd un ambitus maxim, de la foarte simplu la foarte complex, de la *Doine și Cîntece* pînă la *Concertul pentru pian*, materialul este accesibil sub raport tehnic încă din primele trepte, celor care învață acest instrument.

Pentru considerentele de mai sus, opiniez pentru introducerea *Concertului pentru pian* în programa analitică a conservatoarelor și, în mai mare măsură, a pieselor pentru pian solo în programa claselor de pian, citire de partituri și armonie din liceele de muzică și conservatoare.

Creația muzicală a lui Sabin Drăgoi se impune în contemporaneitate ca un stejar înalt, înfipt cu rădăcinile adînc în solul patriei și crescut din seva suculentă și întotdeaunana proaspătă a tezaurului folcloric.

Lucrări de Sabin Drăgoi consultate

1. *303 Colinde*, Craiova, 1925, Scrisul Românesc S.A.
2. *21 Cîntece poporale și doine* pentru copii și începători — Editura Moravetz, Timișoara (fără an).
3. *28 Doine* — Editura Moravetz, Timișoara (fără an).
4. *24 Cîntece poporale și doine* pentru copii și începători, București, 1923, Editura Societății Compozitorilor Români.

Scanned with OKEN Scanner

5. 25 *Doine* pentru copii și începători, București, 1923, Editura Societății Compozitorilor Români.
(Reeditate la București, 1981, Editura muzicală).
6. *30 Colinde alese*, București, 1958, Editura muzicală.
7. *Miniaturi pe motive populare* (seria I), București, 1956, Editura de Stat pentru Literatură și Artă.
8. *10 Miniaturi* (seria a II-a), București, 1975, Editura muzicală.
9. *12 Miniaturi* (seria a III-a), București, 1967, Editura muzicală.
10. *Mică suită de dansuri poporale* — Supliment la revista *Muzica* nr. 9/1975.
11. *Două dansuri poporale* — Timișoara, 1924, Editura Moravetz.
12. *Suită de dansuri poporale*, București, 1923, Editura Societății Compozitorilor Români.
13. *Concert pentru pian și orchestră* (reducție pentru două piane), București, 1956, Editura de Stat pentru Literatură și Artă.

Alte surse

1. Arhiva Conservatorului „G. Dima" din Cluj-Napoca.
2. Arhiva particulară a familiei Aurelia Cionca.
3. Manuscrisele compozitorului Sabin Drăgoi — proprietatea familiei.

Scanned with OKEN Scanner

MIRCEA DAN RĂDUCANU

Pentru o unitate de vederi în predarea tehnicii pianistice în şcolile noastre de muzică

Scanned with OKEN Scanner

Orice observator atent al procesului instructiv pianistic din școlile noastre de muzică — în măsura în care cunoaște o arie cît mai mare a lor — poate constata cu ușurință că acesta se caracterizează printr-o discontinuitate evidentă precum și printr-o lipsă de unitate principială în metodicile de predare folosite.

Această constatare este de natură să ne atragă în primul rînd atenția asupra pericolului tot mai acut al slabei competitivități a elevilor care se prezintă la examenele de treaptă pentru a promova în liceu și, în perspectivă, asupra nivelului candidaților la examenul de admitere în învățămîntul superior pianistic.

Dacă avem astăzi o rețea de școli generale de muzică prin grija partidului și statului nostru socialist care a prevăzut însemnate resurse financiare pentru dezvoltarea învățămîntului muzical, acesta este un fapt meritoriu care reflectă însăși esența societății socialiste multilateral dezvoltate pe care o construim, atît cei aflați pe șantiere, în fabrici sau pe ogoare, cît și cei ce lucrează în domeniul culturii și artelor. Dar calitatea unui învățămînt muzical ce ambiționează notorietatea internațională este serios afectată atunci cînd el nu se desfășoară după un sistem de principii unitare, bazate neabătut pe cele mai noi cuceriri ale științei.

Această situație pune în fața celor trei Conservatoare din țară sarcini deosebite privind activitatea de perfecționare continuă a cadrelor didactice de specialitate pianistică.

În urma unei îndelunagate experiențe în munca de reciclare a profesorilor de pian din Moldova, activitate excelent organizată în cadrul Conservatorului „George Enescu" din Iași, precum și în urma contemplării globale a fenomenului instrucției pianistice din celelalte școli ale țării — cu ocazia diferitelor concursuri pe plan național — am ajuns la unele concluzii deosebit de relevante și folositoare, atît pentru cei ce sînt implicați direct în procesul predării din aceste școli, cît și pentru cei ce le vizează perfecționarea.

În acest sens se cuvine să remarcăm tendința generală spre o unilateralizare a predării. Astfel, unii profesori de pian, însușindu-și principii (uneori foarte valoroase), devin adesea aserviți acestora, nemaiputînd să iasă din sfera lor, ba chiar mai mult, își îngustează astfel în mod continuu aria de concepție, tocindu-și treptat și receptivitatea la nou. Pentru a fi mai expliciți, vom arăta în continuare cîteva dintre aceste unilateralități, și anume cele care sînt mai evidente și, natural, mai vătămătoare unui învățămînt pianistic de calitate.

Scanned with OKEN Scanner

1. *Tehnicismul.* Categoria de unilateralitate cea mai răspîndită este tehnicismul. Cei ce se înscriu — cu sau fără voia lor — în această categorie, doresc să dezvolte la maximum o motrică cît mai perfectă la elev. Nimic nociv pînă aici. De obicei însă, tehnicismul îmbracă două forme extreme, ambele dăunătoare dezvoltării psiho-fiziologice a elevului. Este vorba de *mecanicism* și de *anatomofiziologism.* La *mecanicism* ajung cei ce sînt într-atît de preocupați de antrenamentul degetelor, de întărirea și de agilizarea acestora, încît în afara respectării unor norme tehniciste, pentru ei nu contează decît numărul de repetiții, recte numărul de ore cheltuite în fața *pasajelor* — căci pentru ei toate opus-urile se reduc la asamblarea unor pasaje mai mult sau mai puțin dificile, care trebuie „rezolvate tehnic". Este limpede că într-un atare sistem pedagogic, gîndirea, afectivitatea, creativitatea auditivă interioară nu-și găsesc locul fie cu bună știință, fie eliminate de urmărirea acerbă a perfecționării motorice în sine.

La *anatomofiziologism* ajung cei pentru care importante în cîntatul la pian sînt grafia gesticii în general, și a articulajului în special. Plecînd de la premisa salutară a dezinvolturii aparatului pianistic (uneori, vai, greșit înțeleasă) acești profesori ajung la un balet de gesturi pe clape, corelînd în mod simplist gesturi anume cu efecte sonore scontate, ignorînd sau scăpînd din vedere conducerea și controlul auditiv intern.

2. *Afectivismul.* Foarte răspîndit este și acel gen de școlire, am zice „după ureche", bazat doar pe un elan expresiv impulsionat de temperament și văduvit de un aport rațional consistent. Ceea ce lipsește celor ce se includ în această categorie este *profesionalismul.* Neposedînd o cultură profundă de specialitate, nefiind informați în privința discografiei existente, și adesea lipsindu-le și capacitatea superioară de selecție pentru o informare auditivă de calitate, acești profesori nu sesizează sensul adînc al noțiunii de stil în interpretare, deci își desfășoară activitatea — în ciuda „expresivizării" uneori pînă la refuz a discursului muzical — pe baze diletante. Elevii astfel formați cîntă într-un fel „cu simțire", dar rămîn pentru totdeauna în afara expresivității propriu-zise a discursului muzical.

3. *Raționalismul.* O altă categorie de profesori de pian cultivă o predare pe baze aproape exclusiv teoretice, raționale. Totul este judicios explicat, argumentat, se compară ediții numeroase, se ascultă multe versiuni interpretative ale pieselor studiate. Ora de pian se transformă așadar mai mult într-o oră de istoria muzicii, de forme, armonie și chiar teorie a muzicii. Adeseori cei ce practică această predare posedă o logoree dezvoltată, și se dedau cu voluptate unei perorații perpetue.

În majoritatea cazurilor este exclusă exemplificarea vie la instrument, acest lucru neintrînd în sfera lor de preocupare. Repertoriul nu este privit sub aspect concret instrumental, ci la un nivel atît de abstract, muzicologic, încît elevii sînt puși în situația de a se descurca, în labirintul subtilităților tehncie, fiecare cum poate.

În plus, acest stil de predare ajunge să atrofieze auzul interior al elevilor, în special în latura sa volitivă-creatoare. Elevii supuși unei predări de această natură rămîn incapabili de a „transmite" în interpretare, ei fiind orientați doar spre tendința de a egala unele etaloane abstracte

Scanned with OKEN Scanner

(disc, metronom etc.). Tot aici se cuvine să amintim şi pe cei pentru care metronomul este începutul şi sfîrşitul oricărui studiu sau interpretări. Mai sînt şi profesori care-şi învaţă elevii — astăzi după ce principiile auzului intern sînt atît de cunoscute pe tot mapamondul — să studieze ore în şir cu metronom. Acestora, termenul de „raţionalişti" le este mult prea generos, ei constituind un adevărat pericol social în învăţămîntul pianistic.

Raţionaliştii, reducînd aşadar totul la teoretic şi general, nu numai că exclud adevărata muzică din predare dar se plasează din ce în ce mai mult în afara realităţilor concrete pianistice (pe care le şi ignoră în parte datorită faptului că în general nu sînt practicieni).

4. *Psihologismul pur*. În fine, se cuvine a menţiona şi pe cei care, cunoscînd bine mecanismul psiho-auditiv al interpretării, cu toate că posedă adesea o pregătire foarte bună, minimalizează dezvoltarea corespunzătoare, diferenţiată a deprinderilor tehnice, lăsînd acest atît de important aspect aproape la voia întîmplării. Este cazul celor cu o experienţă solistică mai modestă sau chiar inexistentă, care se limitează la aspecte exterioare şi marginale ale conturării discursului pianistic, necunoscînd în profunzime la modul concret problemele tehnice şi solicitările fiziologice la care elevul pianist trebuie să răspundă. Rămînînd la suprafaţa fenomenului interpretării, aceşti profesori nu vor forma niciodată adevăraţi instrumentişti cu o tehnică suficient de dezvoltată pentru a continua studiile muzicale superioare.

După ce am arătat unele din cele mai frecvente tare ale lipsei de perspectivă şi de complementaritate în predarea pianului, constatăm că toate unilateralităţile semnalate suferă în mai mică sau mai mare măsură de un viciu comun : incorecta predare a tehnicii pianistice.

Nu degeaba se spune : „cîţi profesori de pian, atîtea tehnici". Un elev care a avut neşansa să schimbe 3—4 profesori ajunge astfel dezorientat total, nemaiavînd încredere în nici o „metodă tehnică" şi ratînd adesea o frumoasă perspectivă de dezvoltare. Este şi firesc să se întîmple astfel în situaţia în care un profesor cere un articulaj excesiv al degetelor, altul — articulajul la nivelul clapei (fără nici o ridicare a degetelor), altul mişcări exagerate ale poignetului, şi altul, cîntatul cu braţele „liniştite" sau chiar imobile.

Şi nu e de mirare că, pe bună dreptate, observatori externi profesiunii de profesor de pian constată cu stupefacţie aceste „ciudăţenii" şi trag concluzii deloc măgulitoare pentru întregul nostru învăţămînt pianistic.

Rîndurile de faţă îşi propun aşadar să ajute la destrămarea unor mentalităţi înguste, la conturarea unei noi optici în predarea pianului. Fără a dori să uniformizeze cu tot dinadinsul învăţămîntul nostru pianistic, ele ambiţionează să-i confere o unitate de concepţie, care dezvoltîndu-se în timp, să contureze — chiar şi schiţat la început — coordonatele unei şcoli unitare de pian, dezvoltate pe baze ştiinţifice dar animată de talentul şi creativitatea celor ce îşi asumă dificila răspundere de a forma instrumentişti.

Trebuie să reamintim un adevăr cunoscut, şi anume că în predarea pianului — ca şi a oricărui instrument — se cere a se deosebi şcolirea auditivă (formarea şi mobilarea auzului intern) de şcolirea ana-

Scanned with OKEN Scanner

tomofiziologică. Cu toate că cele două acțiuni pedagogice sînt foarte distincte și că metodele lor diferă uneori radical, ele nu pot fi concepute — așa cum bine se știe — decît unitar, în strînsă interdependență : auzul intern prefigurează execuția concretă a aparatului pianistic și îi comandă toate acțiunile prin sistemul nervos alcătuind astfel un armonios complex psihofizic.

Teoretic, aceste adevăruri sună astăzi familiar oricărui profesor, dar pînă la sesizarea celor mai subtile semnificații ale acestui adevăr, este un drum extrem de lung și de anevoios.

Am văzut cît de necorespunzătoare este cultivarea exacerbată, excesivă a unuia dintre aceste nivele ; de aceea, orice acțiune a profesorului de pian trebuie să stea sub semnul stăpînirii de ansamblu a procesului mai sus-amintit. Acest lucru pretinde însă cel puțin trei condiții esențiale :

1. Folosirea unei tehnici corecte de formare a auzului intern.
2. Educarea științifică a acțiunii aparatului pianistic.
3. Formarea în mod adecvat a deprinderilor pianistice.

1. — Auzul intern, acea capacitate de reprezentare și imaginare anticipativă a realităților sonore, este o proprietate a psihicului uman care, ca și orice reprezentare în general, se bazează pe percepții vii fixate prin repteare.

Ascultarea muzicii este de aceea adesea recomandată elevilor pentru îmbogățirea orizontului și formarea gustului.

Ceea ce dorim să subliniem aici este faptul că prin simpla audiere de muzică pentru pian nu se poate ajunge prea departe în formarea unui auz cultivat. Chiar și în cazul versiunilor de referință — pe care atîția se bazează în predare crezînd că ele pot înlocui flacăra vie a exemplificării la clasă — rezultatele nu depășesc niciodată cel mult o corectă informare de tempo și atmosferă generală a piesei respective. Fără a minimaliza acest procedeu — dealtfel indispensabil în învățămîntul instrumental — trebuie să arăt că pentru formarea la elev a unei capacități auditive voluntare și personale este nevoie de mai mult și anume de formarea în timp la acesta a unui repertoriu din ce în ce mai mare de modele sonore abstracte și corecte din punct de vedere estetic.

Din cercetările pe care le-am intreprins în diferite școli, am constatat că elevi care cîntau destul de corect datorită unui dresaj bazat pe imitație, nu aveau totuși nici cea mai vagă concepție despre unele modele sonore elementare, cum ar fi cel de „ton plin" sau „ton catifelat", sau „legatissimo", și nu erau în stare să deosebească egalitatea de durată de cea de intensitate.

Sarcina primordială a profesorului de pian este așadar aceea a formării la elev a conceptelor abstracte precis conturate a elementelor discursului muzical. Dar aceste concepte (modele), ca și orice noțiuni, se formează prin generalizarea unor fapte concrete — recte, realități pianistice — și cum acestea se produc cu ajutorul aparatului pianistic, reiese *imposibilitatea formării separate, mecaniciste, a fiecărui nivel în parte*. Explicația o constituie faptul că educarea auzului este în funcție

de nivelul dezvoltării aparatului pianistic, iar acest nivel este și el determinat de gradul de modelare a auzului intern, de repertoriul de modele și idealuri estetice aflat stocat în experiența auditivă a elevului.

Din această concluzie reiese cu claritate faptul că auditivul nu poate fi dezvoltat numai „in abstracto", ci în special prin intermediul kineticului, acțiune care numai ea poate asigura conexiunea inversă la elev, adică autocorectarea sub controlul sever al auzului intern.

2. Dacă formarea modelelor auzului intern este dependentă de gradul de dezvoltare tehnică și invers, una dezvoltîndu-se prin cealaltă, acest lucru nu exclude anumite principii tehnice specifice aparatului pianistic, potrivit cărora acesta acționează cu potențe motorii și expresive optime.

Dacă *tehné* înseamnă artă, și noțiunea de tehnică o include și pe cea de motrică, sîntem totuși nevoiți să recunoaștem existența unui anumit procent de mecanică propriu-zisă în jocul pianistic. Revenind la exagerările modalităților unilaterale de atac despre care vorbeam mai sus, trebuie să subliniem că ele sînt rodul unei preluări nedigerate a unor procede, toate avînd la origine o manieră anume, uneori a unui mare dascăl cum ar fi Breithaupt, Teihmüller, Leonid Kreuzer și alții, procedee care din generație în generație și-au pierdut pe parcurs motivația estetică, și astăzi ne parvin adesea ca niște jalnice scheme de mișcare a degetelor într-un fel sau altul pe pian. Dar modul de atac nu este și nu poate să fie același pentru toți, tot așa cum nu poate fi nici același la un pianist pe parcursul unei piese întregi. Ceea ce trebuie să unească pe toată lumea sînt principiile naturale anatomofiziologice după care orice aparat pianistic își desfășoară lucrul mecanic. Principii ca : libertatea brațului, dezinvoltura gesturilor, precizia lor, capacitatea de diferențiere sonoră fină a atacului de la legatissimo la staccatissimo, folosirea judicioasă a gravitației naturale, independența degetelor etc. etc. sînt de natură să determine — la diferite conformații de mînă — diferite poziții pe claviatură și diferite moduri de atac (în limitele unor principii binecunoscute). Toată problema este ca aceste gesturi (în care aspectul exterior-vizual este pe plan secund) să aibă acoperire auditivă, adică să fie rodul unui act de comandă auditivă internă.

Prin urmare, execuția finită trebuie pregătită dezvoltînd aparatul pianistic pe datele naturale anatomofiziologice, dar supuse rigorii severe a esteticii. Astfel, toate extremele fanteziste sînt anulate prin definiție : statutul lucrului mecanic pianistic este dependent de statutul auditiv-estetic.

Din aceste succinte considerațiuni se vede cît de handicapați devin elevii care sînt învățați cu un singur mod de atac universal pe care-l aplică în mod invariabil oricărei realități sonore.

3. Dar, așa cum spuneam, nu putem face abstracție nici de problemele formării deprinderilor. În învățămîntul nostru muzical, adesea deprinderile pianistice sînt privite ca fiind centrul activității profesorului. Opinia nu ar fi deloc greșită dacă deprinderile ar fi considerate ca o *automatizare a activității terminalului eferent al sistemului com-*

Scanned with OKEN Scanner

pus din auz intern-aparat pianistic. În realitate, ele nu sînt considerate ca atare, și de aici gravele erori întîlnite la tot pasul.

În primul rînd, mulți profesori pun pe primul plan formarea deprinderilor motrice brute (fără expresie), considerînd că nuanțele, culorile, construcția frazei etc. se pot adăuga la sfîrșit, atunci cînd deprinderea e consolidată.

Eroarea este deosebit de gravă, fiindcă, așa cum psihologia o arată, mecanismul formării deprinderii este cel al legăturilor temporare, al stereotipului dinamic, și deci toate automatismele se formează așa cum sînt consolidate prin repetare, orice modificare ulterioară fiind deosebit de dificilă și, în orice caz, nemaiputînd conține nici măcar un minimum de acoperire în expresie muzicală.

În al doilea rînd, o întreagă categorie de profesori nu cunosc metodologia, condițiile în care în mod normal se formează și se consolidează deprinderile, ca și fazele prin care acestea trebuie — în mod obligator — să treacă.

De aceea, ei cheltuiesc în van o uriașă cantitate de energie explicînd și transmițînd cunoștințe uneori foarte utile și corecte, dar lăsînd fixarea lor la voia întîmplării, pe seama fanteziei elevului. Fixarea corectă auditiv-motorică a unui fragment dintr-o piesă se începe la clasă, printr-o muncă comună cu elevul. Repetarea pasajului de cîteva ori sub imperiul atingerii idealului acustic este cel mai important sprijin pe care elevul îl poate căpăta, învățînd astfel în ce mod își va continua studiul independent, acasă. Este regretabil, dar sînt încă mulți profesori care indică în timpul lecției greșeli și nu insistă asupra corectării lor pe moment, sau dacă o fac, trec cu multă ușurință peste această etapă.

În al treilea, și nu cel mai puțin important rînd, voi arăta o altă realitate care se cere neapărat curmată. Mulți nu deosebesc deprinderile *precise* de cele *corecte*.

Astfel, am văzut profesori, stăpînind tehnica formării deprinderii instrumentale, automatizînd perfect și precis deprinderi total incorecte din punct de vedere anatomofiziologic și estetic. Sînt regretabile situațiile cînd poziții arbitrare ale mîinii sînt absolutizate ca optime și consolidate prin repetiții judicioase, sau cînd modalități dure de atac sînt automatizate perfect — sub semnul idealului de „sunet amplu". Sesizarea deosebirii dintre *corect* (din punct de vedere estetic și fiziologic) și *precis* (ca deprindere bine consolidată) ar fi, după părerea noastră, o condiție esențială a modului de a forma deprinderi instrumentale la elev.

La sfîrșitul acestor însemnări, consider că a devenit clar cititorului că „unitatea de vederi în predarea tehnicii pianistice" se poate realiza numai printr-un deosebit efort, atît individual cît și colectiv. Perfecționarea sistematică a personalului didactic care predă în școli este o sarcină ce rămîne pe mai departe deosebit de presantă. În afara perfecționării individuale prin studiu la instrument, audiere și studiere sistematică a discografiei la zi, ca și studierea lucrărilor de psiho-peda-

Scanned with OKEN Scanner

gogie sau de pianistică propriu-zisă, se impune însă din ce în ce mai mult organizarea de întîlniri, mese rotunde, conferințe, comunicări științifice, ocazii în care datorită schimbului de opinii și de experiență se poate limita din ce în ce mai mult quantum-ul de subiectivitate, de unilateralitate și de eroare în activitatea profesorilor. Ar fi deosebit de utilă, în acest sens, organizarea unor simpozioane sau sesiuni științifice pe plan național, găzduite de cîte un Conservator, cu colaborarea celor mai buni specialiști pe care îi avem. Aceste acțiuni ar stimula mult activtatea din domeniul pedagogiei pianului, așezînd-o pe baze științifice și moderne, și ridicînd-o totodată în rang în proprii săi ochi de la statutul de „cenușăreasă" a pianisticii, cum cu totul eronat este clasată de unii, la acela de adevărată școală pianistică unitară în principii, metode, convingeri pedagogice și crez artistic.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

FRANCISC LÁSZLÓ

Manuscrisul Haydn de la Bucureşti

În Biblioteca Centrală de Stat din București (Serviciul colecțiilor speciale, secția de muzică) se păstrează un autograf de o valoare excepțională : un fragment de misă de Joseph Haydn.

Existența lui a fost semnalată în literatura de specialitate de Dr. Robert Machold, muzicolog din Hechendorf am Pilsensee (RFG). Observațiile sale sumare dar competente au fost citate în volumul II al catalogului Hoboken [1], fără a se face trimitere la vreo publicație semnată de dsa, sursa de informație menționîndu-se drept „amabila comunicare a Drului Robert Machold". Așadar, meritul semnalării acestui autograf îi aparține colegului nostru de breaslă de peste hotare care însă ne-a cedat nouă, muzicologilor din țară, frumoasa sarcină de a-l publica cu adnotările de rigoare.

Comunicarea de față are scopul principal de a pune la dispoziția cercetării haydniene întregul manuscris. Conștient de rolul-cheie pe care Haydn avea să-l joace în istoria clasicismului și avînd o imagine generală destul de documentată despre eforturile ce se depun în zilele noastre pentru realizarea unei ediții critice a operei lui Haydn — condiție indispensabilă a unei culturi haydniene autentice și demne de valoarea moștenirii clasicului născut acum un sfert de mileniu —, am considerat că publicarea manuscrisului Haydn de la București constituie o datorie elementară față de geniul lui Haydn și față de savanții din mai multe țări care și-au dedicat mai toată viața lor slujirii acestei moșteniri. Mulțumesc și pe această cale Bibliotecii Centrale de Stat din București că a înțeles din prima clipă importanța acestui act de restituire și a aprobat publicarea *in extenso* a manuscrisului. Menționez cu recunoștință ajutorul colegial al bibliotecarei principale Mihaela Niculescu, care mi-a asigurat la B.C.S. condiții optime de cercetare a manuscrisului, precum și aportul prețios al fotografului Dumitru Panait, care a reprodus paginile lui. Cine știe cît de greu este să executi fotocopii lizibile după un text scris cu cerneală brună pe hîrtie brună, va aprecia dăruirea și priceperea acestui excelent maestru al profesiunii sale.

Conform catalogului Hoboken, Haydn a lăsat posterității patrusprezece mise. Ultimele șase, compuse în perioada 1796—1802, se consideră lucrări de deplină maturitate și, ca atare, în atenția cercetătorilor de pretutindeni, stau alături de marile oratorii tîrzii, *Creațiunea* (1798) și *Ano-*

[1] Anthony van Hoboken, *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. II. Mainz, 1971, p. 78.

timpurile (1801). Acestea sînt celebrele și pe larg comentatele *Paukenmesse* în *do* major (1796), *Heiligenmesse* în *si bemol* major (1796), *Nelsonmesse* în *re* major (1798), *Theresienmesse* în *si bemol* major (1799), *Schöpfungsmesse* în *si bemol* major (1801) și *Harmoniemesse* în *si bemol* major (1802). În ceea ce privește aceste supranumiri, ele sunt menite să sublinieze caracterul de unicat al fiecărei mise de Haydn ; mai mult sau mai puțin autentice, ele sînt consacrate de tradiția literaturii haydniene și azi nu mai constituie subiecte de controversă.

Misa în do major, al cărei manuscris a fost defalcat cîndva în mai multe fascicole și ale cărei prime douăzeci de pagini constituie obiectul prezentei comunicări, a fost compusă exact trei decenii înainte de inaugurarea acestei ultime perioade de creație de mise, în 1766. Alături de *Grosse Orgelmesse* în *si bemol* major, compusă în același an, ea este deci reprezentativă pentru perioada medie de creație a lui Haydn. Ambele lucrări pot fi puse în legătură cu un moment biografic de importanță crucială : moartea lui Gregor Joseph Werner, șeful de pînă atunci al lui Haydn la curtea principilor Esterházy, ceea ce a implicat avansarea „Vizekapellmeister"-ului la funcția de „Kapellmeister". Angajat din 1761, tînărul Haydn se bucura dintru bun început de aprecierea stăpînilor săi — principele Paul Anton apoi, din 1762, principele Nicolae — dar în muzica religioasă, mai legată de tradiție, Werner trecea la ei drept o somitate imbatabilă. Presupunerea lui C. M. Brand că *Grosse Orgelmesse* a fost compusă anume pentru a demonstra că Haydn este un stăpîn suveran și al domeniului care pînă atunci la curtea princiară era privilegiul exclusiv al bătrînului Werner [2] mi se pare pe deplin justificată ; știind că și *Misa în Do* în cauză datează din același an, extind observația lui Brand și asupra acesteia din urmă.

Cu privire la titlul misei sînt de remarcat următoarele. Manuscrisul se intitulează *Missa Cellensis in honorem Beatissimae Virginis Mariae*. Epitetul *cellensis* se referă la comuna Mariazell din Stiria superioară, loc de pelerinaj al catolicilor austrieci — și chiar din alte țări, unde se află o icoană de lemn sculptată în relief, din 1157, și o biserică ctitorită de Heinrich I al Moraviei în jurul anului 1200, transformată de mai multe ori ; turnul gotic din secolul XIV flancat de două turnuri baroce din secolul XVII, dă edificiului o notă de originalitate oarecum bizară. Primul biograf de încredere al lui Haydn, Georg August Griesinger, relatează că, la 18 ani, cînd fu dat afară din corul domului Sf. Ștefan din Viena, Haydn a făcut un pelerinaj la Mariazell cu scopul de a prezenta acolo un motet propriu. Rugămintea lui în acest sens a fost respinsă din capul locului, dar tînărul compozitor nu s-a sfiit să mituiască un băiat-cîntăreț pentru a se lăsa înlocuit de compozitor la serviciul divin. Haydn a ajuns într-adevăr să-și cînte motetul, iar dirijorul corului, recunoscînd talentul îndrăzneț al tînărului, a organizat în favoarea lui o colectă publică din care muzicianul s-a ales cu un cîștig de 16 guldeni [3]. Totuși nu este mai puțin adevărat că

[2] *The Complete Works of Haydn*. Serie XXIII, Vol. I. Boston, 1951, p. 339.

[3] Georg August Griesinger. *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig, 1810, p. 11—12.

însişi principii Esterházy făceau pelerinaje la Mariazell. Aşadar, motivaţia epitetului *cellensis* nu trebuie pusă neapărat în legătură cu această anecdotă relatată de Griesinger.

În 1782 însă, Haydn a compus din nou o *Misă în do major* dedicată madonei de la Mariazell : *Missa Cellensis Fatta per il Signor Liebe de Kreutzner*. Lucrarea a fost efectuată la comanda unui oarecare Anton Liebe drept „ofrandă de recunoştinţă" prilejuită de ridicarea lui la rangul de nobil. În literatura mai recentă, această operă este supranumită, consecvent, *Missa Cellensis* sau *Mariazeller Messe*, iar pentru *Misa în do major* din 1766 se adoptă o altă denumire distinctivă,*Missa Sanctae Caeciliae* sau *Cäcilienmesse*. Hoboken, care este foarte circumspect în intitularea lucrărilor, la articolul 5 al capitolului XXII foloseşte ambele denumiri, astfel : *Missa Cellensis (sogen.* [aşa-numita] *Caecilienmesse)*, alţi autori însă nu cunosc sau ignoră legătura lucrării cu cultul icoanei de la Mariazell şi o consideră drept o manifestare a cultului Sfintei Cecilia, patroană a muzicii. Astfel, Pohl-Botstiber afirmă că misa a fost consacrată „serbării anuale a congregaţiei Cecilia care se ţinea cam în luna noiembrie" [4], Geiringer susţine că ea „a fost scrisă, evident, pentru Cäcilien-Bruderschaft din Viena, întemeiată în 1725" [5] etc. În principiu, ar trebui să fim de acord cu poziţia mai riguroasă a lui Hoboken, mai ales de acum înainte, cînd se publică titlul integral aşternut pe hîrtie de Haydn însuşi : *Missa Cellensis*... Dar, ştiind cît de multe nedumeriri şi chiar confuzii a provocat şi mai provoacă şi azi faptul că două lucrări ale aceluiaşi autor, compuse în aceeaşi tonalitate, se intitulează la fel, este bine, cred, să optăm în cazul misei din 1766 pentru cea de-a doua denumire, mai puţin autentică dar consacrată de tradiţie : *Missa Sanctae Caeciliae*, respectiv *Cäcilienmesse*.

În ceea ce priveşte datarea misei, publicarea manuscrisului este menită să pună capăt unor nedumeriri persistente. Atît pe pagina de titlu cît şi pe prima pagină de partitură se citeşte 766. (Linia trasă deasupra celor *trei* cifre care desemnează anul compunerii unei lucrări este o caracteristică grafică a manuscriselor haydniene.) În lipsa unui autograf complet, pe baza examinării fragmentelor de autograf păstrate la Budapesta — despre care va mai fi vorba în cele ce urmează —, Larsen a stabilit că lucrarea a fost compusă între 1769 şi 1773 [6]. Pînă şi Hoboken, care la articolul 5 al capitolului XXII, bazîndu-se pe informaţia primită de la dr. Machold, indică drept an al compoziţiei 1766, în introducerea aceluiaşi capitol se referă fără a lua o atitudine critică la ipoteza conform căreia „aşa-zisa Cäcilienmesse (XXII : 5) poate că trebuie plasată cel mai devreme în 1773, aşadar după Nicolaimesse (XXII : 6)" [7]. Pînă şi articolul *Haydn* din *Musik in Geschichte und Gegenwart*, semnat de somităţi ca Jens Peters Larsen şi H. C. Robbins

[4] Hugo Botstiber : Joseph Haydn. *Unter Benutzung der von C. F. Pohl hinterlassenen Materialien weitergeführt von...* III. Leipzig, p. 191.
[5] Karl Geiringer. *Joseph Haydn*, Budapest, 1969, p. 325.
[6] Jens Peter Larsen. *Die Haydn-Überlieferung*, Kopenhaga, 1939, p. 167.
[7] Hoboken. *Op. cit.*, p. 69.

Landon, pune *Misa Sanctae Caeciliae* în legătură cu *Nicolaimesse* din 1772 : „După o mai mare *Salve Regina* în *sol* minor (1771) urmează două mise de naturi foarte diferite, *Nicolaimesse* (1772) cu caracterul ei grațios, aproape vesel [...] și *Missa Stae Caeciliae,* categoric serioasă, de proporții ample, care se distinge atît prin coruri viguroase, cît și prin arii sclipitoare. O veche tradiție tinde să atribuie *Caecilienmessei* calitatea unui fel de «reabilitare» a lui Haydn în fața criticii severe adresată mai inconsistentei *Nicolaimesse*“ [8]. De acum înainte, speculațiile de acest fel și ipotezele cu privire la datarea misei devin inutile.

În legătură cu manuscrisul în cauză, menționez că el cuprinde numai primul *Kyrie* și *Christe* din *Missa Sanctae Caeciliae.* Hîrtia este de 36×22,5 cm ; o măsurătoare mai exactă nu a fost posibilă și pînă și aceasta este doar aproximativă pentru că marginile hîrtiei nu sînt drepte. Culoarea ei este de un brun deschis. Cerneala lui Haydn este de un brun mai închis, deosebirea de culoare dintre fond și grafie fiind suficientă pentru a se putea descifra, fără echivoc, fiecare notă, literă și semn.

Examinînd mai îndeaproape hîrtia, am constatat că ea provine din moara de hîrtie de la Lockenhaus a principilor Esterházy și a fost făcută de maestrul J. G. Schoberwalter. Drept mostră comparativă mi-a servit imaginea nr. 143 din iconografia lui László Somfai [9]. Cele zece file ale manuscrisului constituie cinci coli duble, dintre care una este complet, iar o a doua aproape complet despicată în două ; trei coli duble sînt intacte. Pe o filă a fiecărei coli duble se poate identifica cerbul din filigranul reprodus de Somfai, emblemă a morii de hîrtie din Lockenhaus, iar pe cealaltă filă filigranul se rezumă la inițialele I.G.S. Mai menționez că manuscrisul nu are nici o paginație. Filele lui le-am pus în ordine conform conținutului muzical și le-am paginat în anexa acestei succinte prezentări începînd de la 1^r pînă la 10^v.

Misa aceasta ni s-a păstrat sub forma mai multor copii ; a se vedea lista lor în catalogul Hoboken. Din autograf nu s-a cunoscut pînă deunăzi decît un fragment păstrat la Budapesta, în Biblioteca Națională Széchényi, Secția muzicală. Din catalogul lucrărilor haydniene aflate în posesia bibliotecii [10] reiese că acest fragment conține părțile *Benedictus* și *Agnus Dei* ale Misei, la cota *Ms. mus. I. 21.* Conducătorul Secției muzicale, Dr. István Kecskeméti, a avut amabilitatea de a ne comunica și cîteva date suplimentare. Pe baza scrisorii dsale nr. 2665 din 7 decembrie 1977, precum și microfilmului obținut cu același prilej, fac cunoscut faptul că manuscrisul de nouă file de la Budapesta nu conține decît cîte un fragment al celor două părți. În ceea ce privește mărimea și calitatea hîrtiei, descrierea drului Kecskeméti coincide în linii mari cu ceea ce am schițat eu în aliniatul precedent, cu deosebirea că filigranul trimite la meșterul J. G. Wallner de la moara princiară de hîrtie din Locken-

[8] *Musik in Geschichte und Gegenwart.* V. Kassel etc. 1956, coloana 1872.

[9] Somfai, László. *Joseph Haydn élete képekben és dokumentumokban* /Viața lui Joseph Haydn în imagini și documente/, Budapest, 1977, p. 80.

[10] Jenö Vécsey. *Haydns Werke in der Musiksammlung der Nationalbibliothek Széchényi in Budapest,* Budapest, 1959, p. 38.

Scanned with OKEN Scanner

haus [11]. Comparînd atent microfilmul primit de la conducătorul Secției muzicale a Bibliotecii Naționale Széchényi cu originalul aflat la București, nu am constatat nici o deosebire în ceea ce privește trăsăturile de condei ale lui Haydn. Îmi permit deci să conchid în sensul că la București, respectiv la Budapesta, se păstrează trei fragmente ale unuia și aceluiași manuscris haydnian din 1766. În principiu, firește, trebuie să admit și posibilitatea că Larsen nu a greșit cînd, pe baza examinării fragmentelor de la Budapesta, le-a datat pentru perioada 1769—1773. În acest caz am avea de-a face cu o misă începută în 1766 și terminată trei-șapte ani mai tîrziu. Experiența mea în domeniul cercetării haydniene este insuficientă pentru a putea exclude posibilitatea unei atari ipoteze, oricît de improbabilă ar apărea ea.

Cu toată străduința colegei Mihaela Niculescu, în Biblioteca Centrală de Stat nu s-a găsit pînă acum nici un document cu privire la proveniența manuscrisului. Informația drului Machold, conform căreia biblioteca a obținut manuscrisul în cauză de la „călugărul" Ioan Petrescu, se referă mai mult decît probabil, la preotul și muzicologul Ioan D. Petrescu, decedat în 1970. Într-o notă a catalogului Hoboken se amintește faptul că editorul Vincent Novello a văzut acest manuscris la editura Artaria din Viena [12]. În completarea acestei foarte sumare informații menționez că londonezul Novello a fost un fanatic admirator al lui Mozart, care în 1829, deci la treizeci și opt ani după moartea lui, a întreprins, în Austria, împreună cu soția sa, Mary Novello, un pelerinaj pentru a sta de vorbă cu oameni care l-au cunoscut pe Mozart și pentru a cerceta urmele încă vii ale existenței sale pămîntești. Jurnalul lor de călătorie a fost editat în 1955. Citez fragmentul aferent pe baza ediției germane din 1959 : „Artaria are manuscrisul complet al Kyriei lui Haydn din Misa nr. 5 în Sol [cf. ediției citate : in G], și Kyrie și o parte a Gloriei dintr-o misă în *re* minor, intitulată *Sunt bona mixta malis*, care n-au fost publicate niciodată. Le-am cumpărat pentru șase guldeni" [13]. Presupunînd că litera G este o eroare de tipar a ediției germane — regret a nu fi văzut originalul englez, s-ar putea ca și acolo să fie G în loc de C —, sîntem îndreptățiți să credem că ceea ce am numit „manuscrisul Haydn de la București" în 1829 a intrat în posesia londonezului Novello. Poate se va încumeta odată un cercetător mai zelos decît mine să reconstituie drumul pe care acesta l-a parcurs între anii 1829 și 1971, anul în care a văzut lumina tiparului „amabila comunicare a dr. Robert Machold" conform căreia Biblioteca Centrală de Stat din București este posesoarea acestei comori.

Cluj-Napoca, martie 1982

---

[11] Somfai. *Op. cit., loc. cit.*

[12] Hoboken. *Op. cit.*, p. 77.

[13] Nerina Medici di Marignano und Rosemary Hughes. *Eine Wallfahrt zu Mozart. Die Reisetagebücher von Vincent und Mary Novello aus dem Jahre 1829.* Herausgegeben von..., Bonn, 1959, p. 170. Ediția originală : *A Mozart Pilgrimage.* London, 1955, p. 203.

Scanned with OKEN Scanner

PS. Unele concluzii ale prezentului studiu au fost publicate anticipativ în următoarele două articole ale autorului : *Begegnung mit dem „Bukarester Haydn-Autograph"* (= Întîlnirea cu „manuscrisul Haydn de la București" ; Karpatenrundschau, Brașov, nr. 1982/20) și *Szemtől szembe — egy kézirattal* (= Față în față cu un manuscris ; Utunk, Cluj-Napoca, nr. 1982/21).

Studiul se afla deja sub tipar cînd mi-a parvenit informația conform căreia manuscrisul în cauză fusese publicat de H. C. Robbins Landon, sub titlul *The newly discovered Autograph to Haydn's Missa Cellensis of 1766 (formerly known as the „Missa Sanctae Ceciliae")*, în *The Haydn Yearbook*, vol. IX, (Viena 1975, pp. 306—327). Reputatul cercetător, redactor asociat al anuarului Haydn, omite să-i mulțumească Dr.-ului Machold pentru informația dată în vileag prin intermediul catalogului Hoboken, în schimb afirmă că existența la București a unui manuscris haydnian i-a fost semnalată încă din anii '50 de Hofrat Leopold Nowak, directorul colecțiilor muzicale ale Bibliotecii Naționale Austriece din Viena, și că în urma acestei sesizări domnia sa a petrecut la București, în anii '60, o lună întreagă, căutînd fără succes manuscrisul. Fotocopia acestuia i-a fost transmisă mai tîrziu de Biblioteca Centrală de Stat, cu avizul Consiliului Culturii și Educației Socialiste, cărora le exprimă mulțumiri.

Mulțumesc și eu tuturor celor care, asigurîndu-mă că această inestimabilă piesă a patrimoniului nostru cultural este inedită și nu a mai fost cercetată de nici un muzicolog, m-au îndemnat să scriu lucrarea de față. Altminteri, firește, nu m-aș fi angajat s-o fac. „A apuca lăuta după Bakfark" este o zicală poloneză care înseamnă „a face cu înzestrarea unui ins oarecare ceea ce înainte făcuse un geniu" ; zicala se poate aplica și la cazul insului care abordează o problemă legată de opera lui Haydn, cercetată în prealabil de H. C. Robbins Landon.

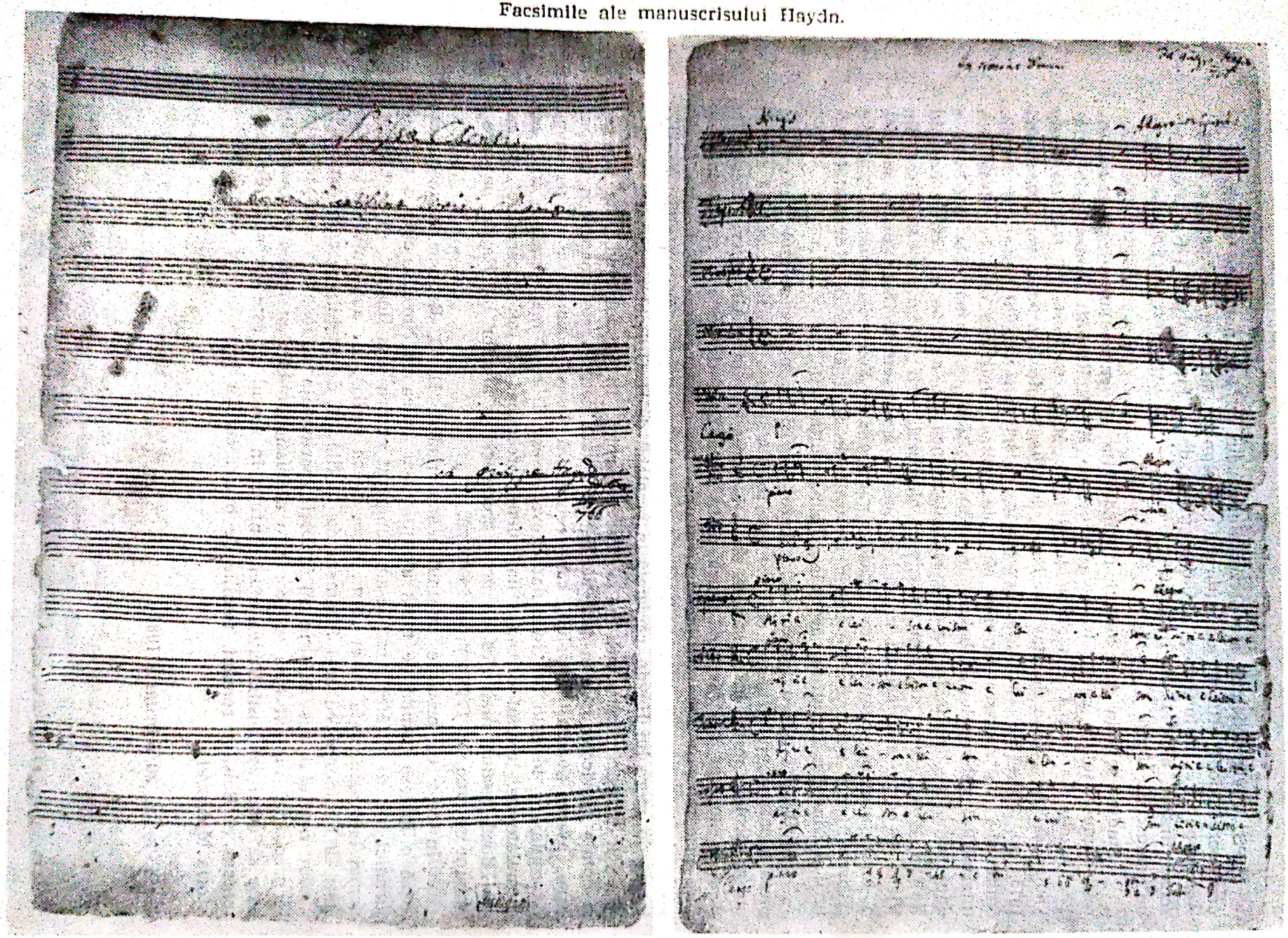
Și totuși, munca mea nu a fost zadarnică. În primul rînd, este bine ca și opinia muzicologică din țară să fie informată despre acest manuscris celebru. Apoi, avînd avantajul aceluia care cercetează însuși documentul și nu numai fotocopia lui, ici-colo am formulat cîteva observații ceva mai detaliate decît cele formulate de decanul cercetări haydniene, preocupat în introducerea lui, de numai două pagini, mai ales de noua cronologie a miselor lui Haydn pe care o impune datarea din 1766 a misei în cauză.

În ceea ce privește destinul manuscrisului, H. C. Robbins Landon schițează o ipoteză demnă de toată atenția : s-ar putea ca Novello, cînd a notat în jurnalul său de călătorie că „le-am cumpărat pentru șase florini", să se fi referit numai la fragmentele misei *„Sunt bona mixta malis"*, iar autograful de la București să fie identic cu acel fragment de 10 file (20 de pagini) pe care Artaria l-a vîndut nobilului rus Balș în 1835. Deși apartenența națională a cumpărătorului se precizează în text fără echivoc („to a Russian nobleman named Balsch"), trebuie să admitem posibilitatea unei confuzii în sensul că este vorba de un reprezentant al Balșilor români, familie de boieri care a jucat un rol considerabil în istoria Moldovei.

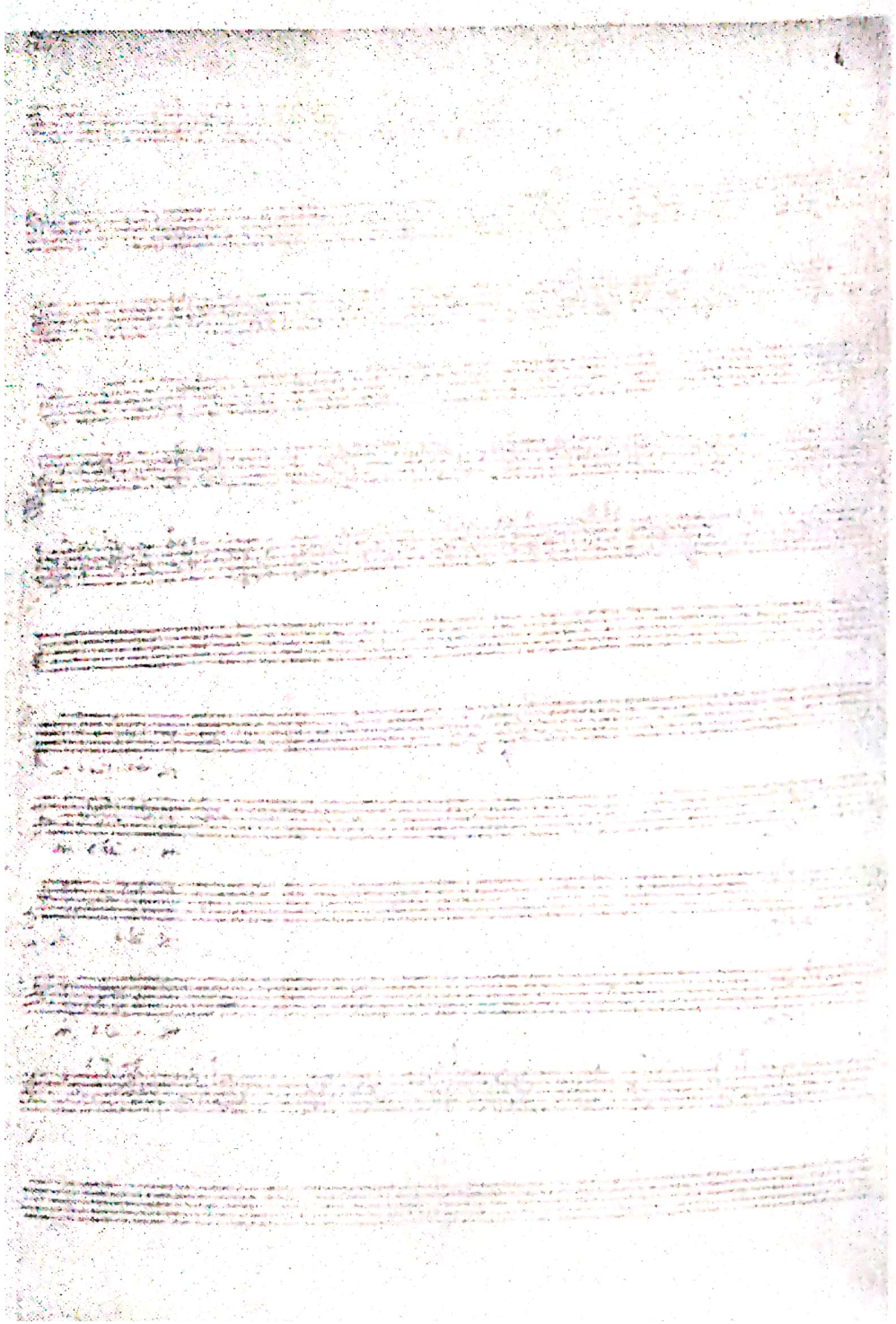
Cluj-Napoca, 20 februarie 1983

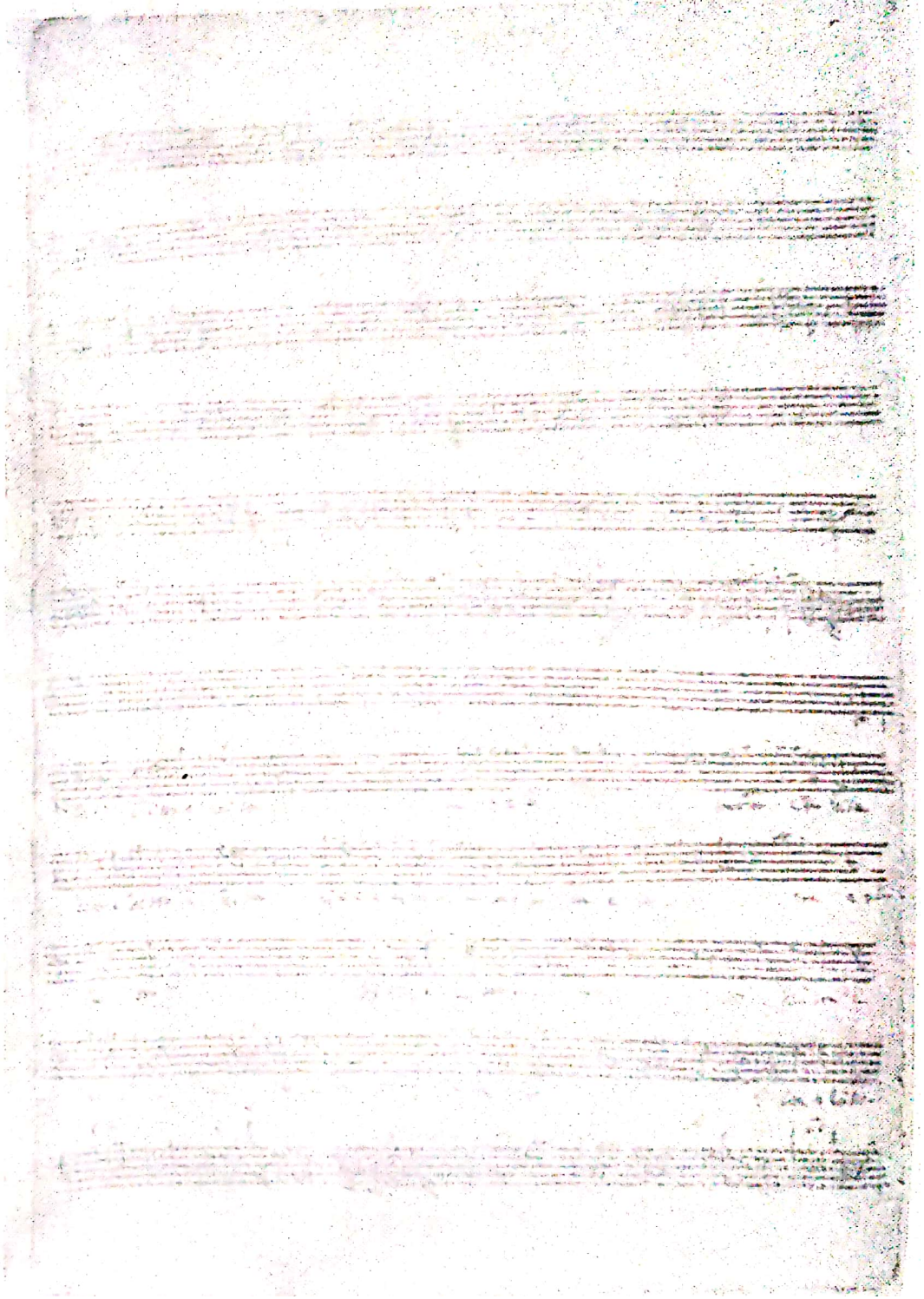
Scanned with OKEN Scanner

Facsimile ale manuscrisului Haydn.

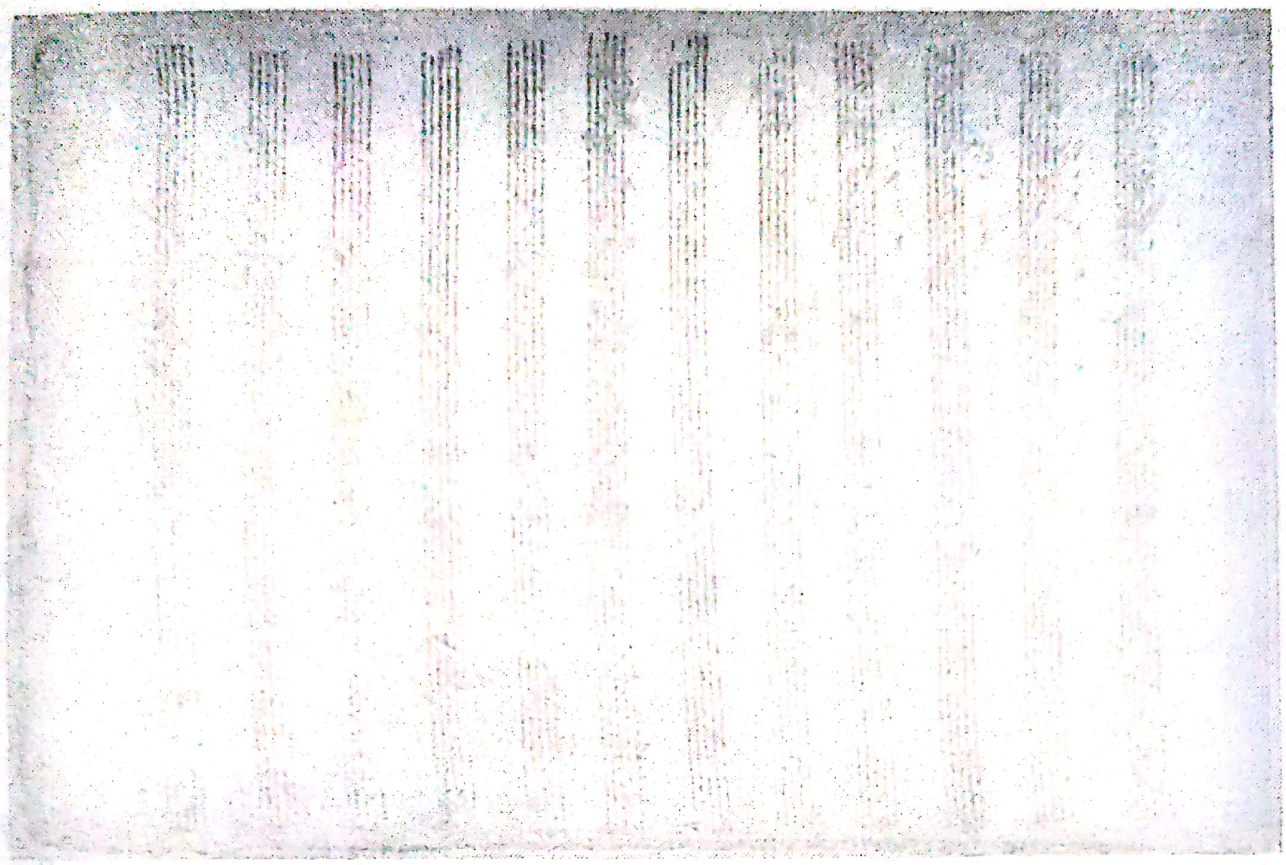


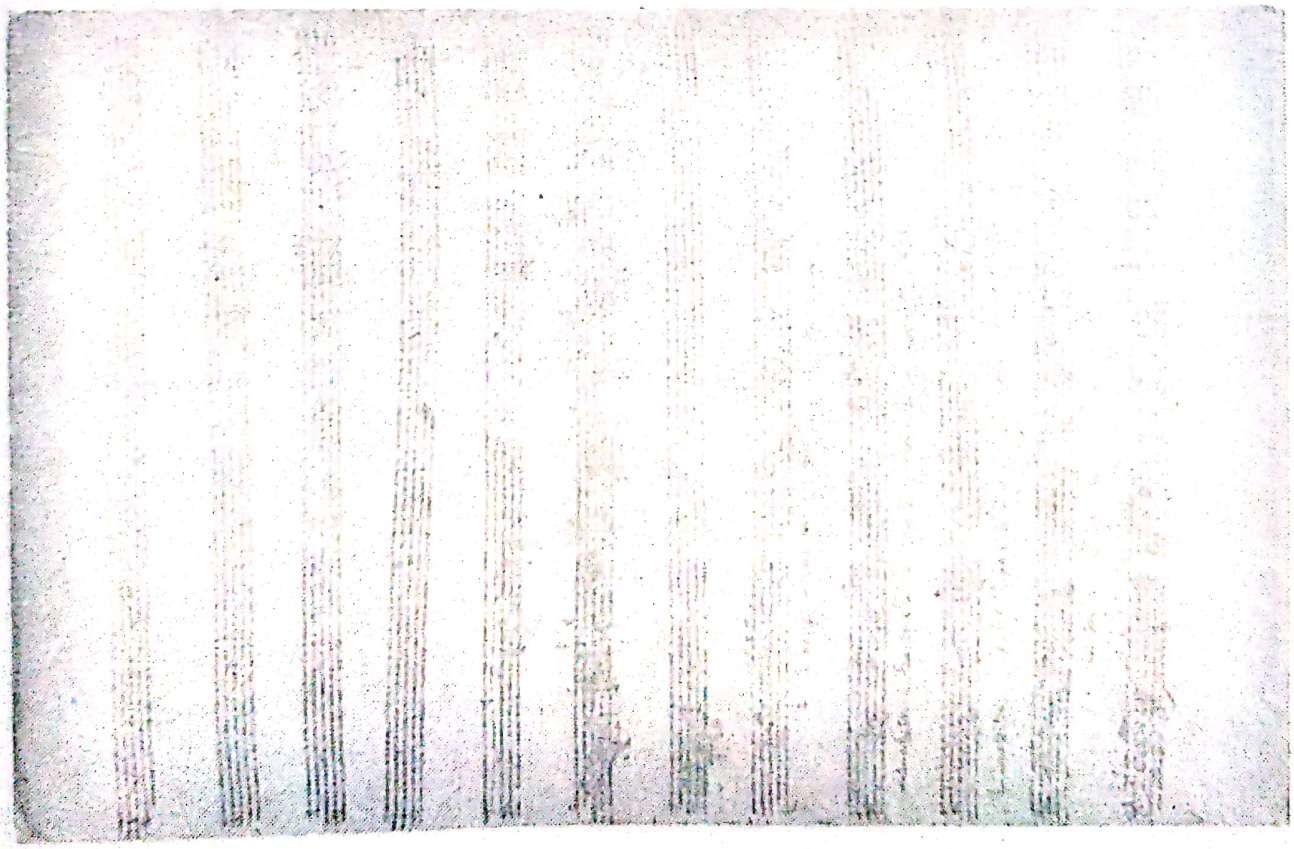
Scanned with OKEN Scanner



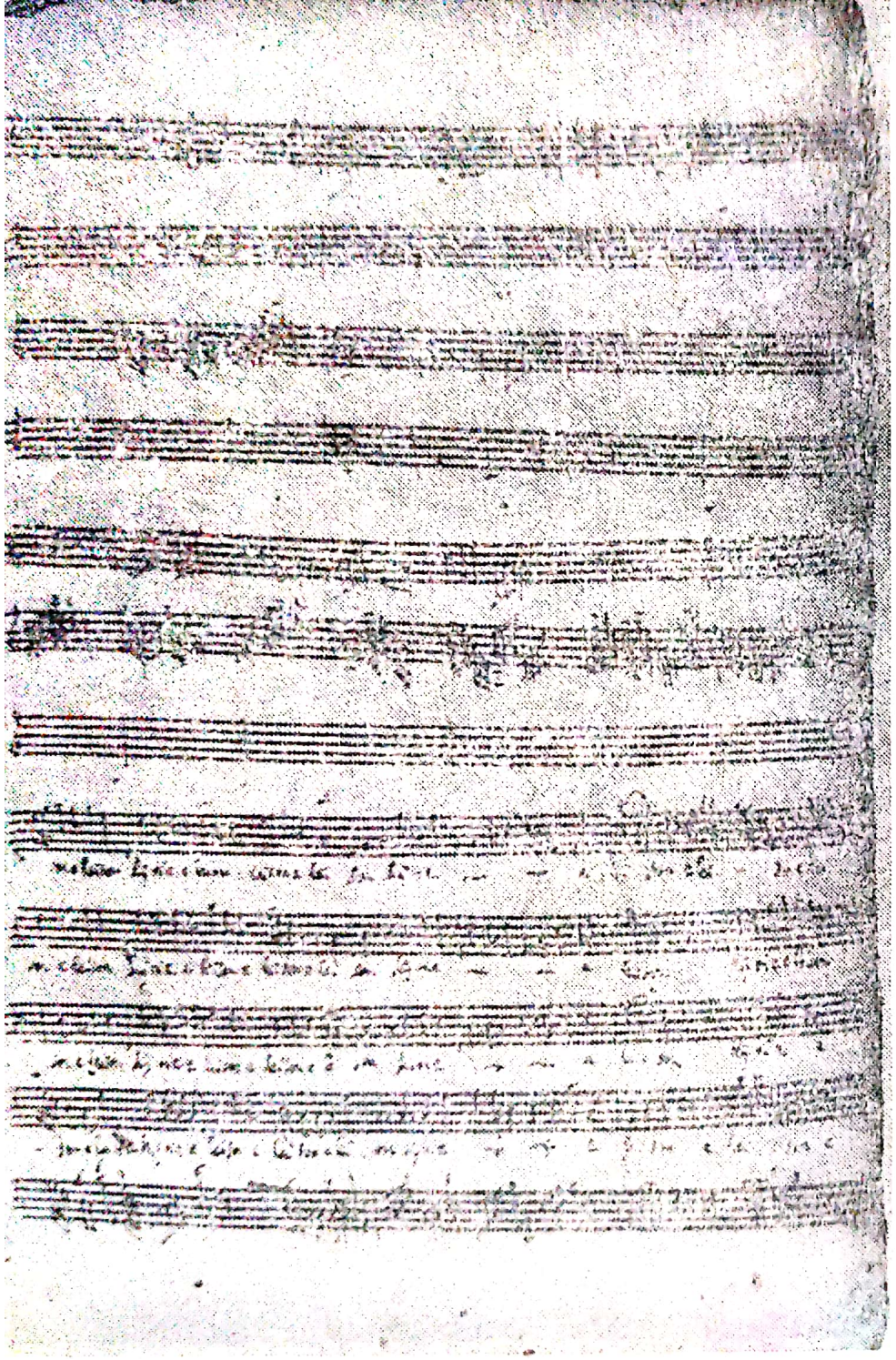


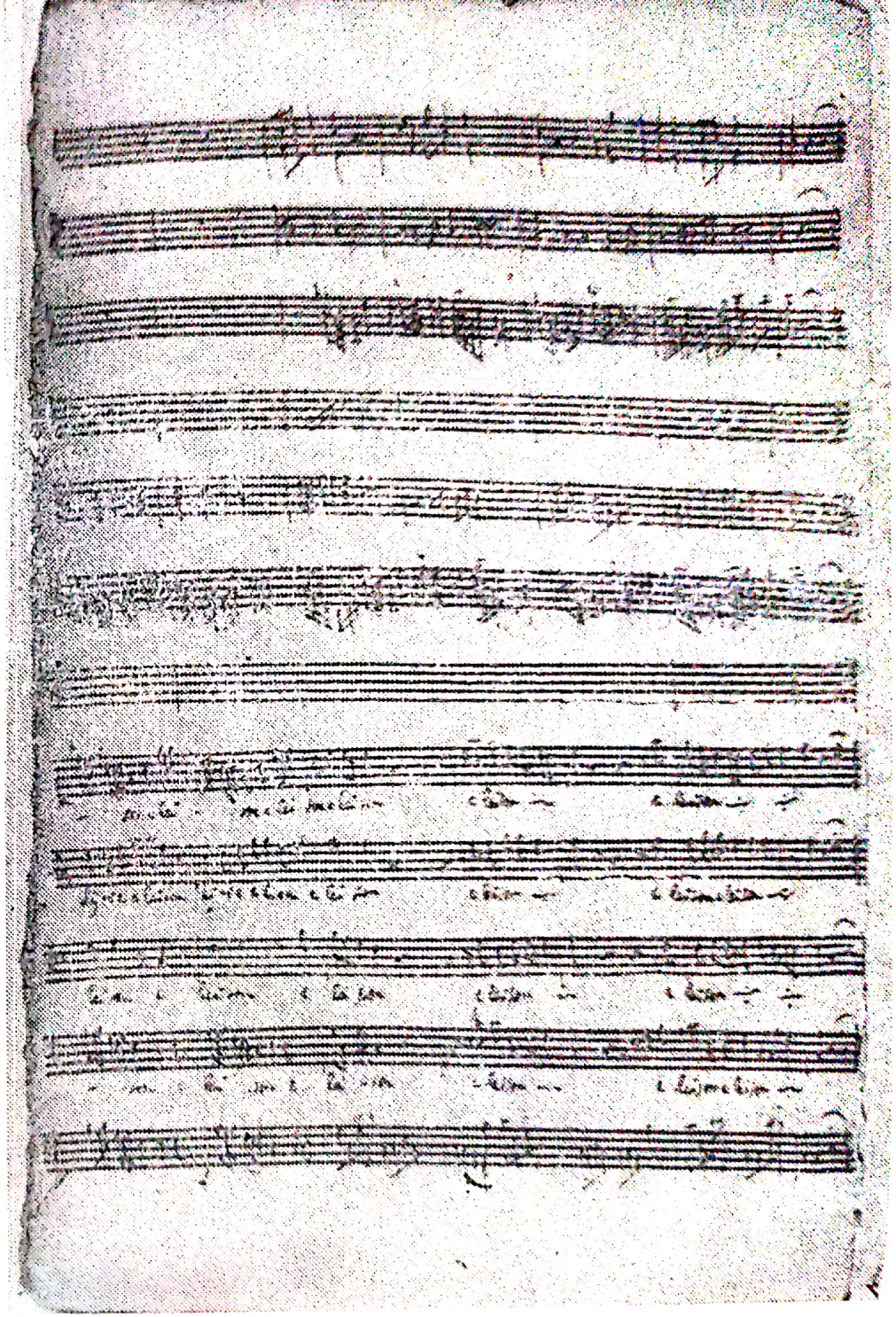
Scanned with OKEN Scanner



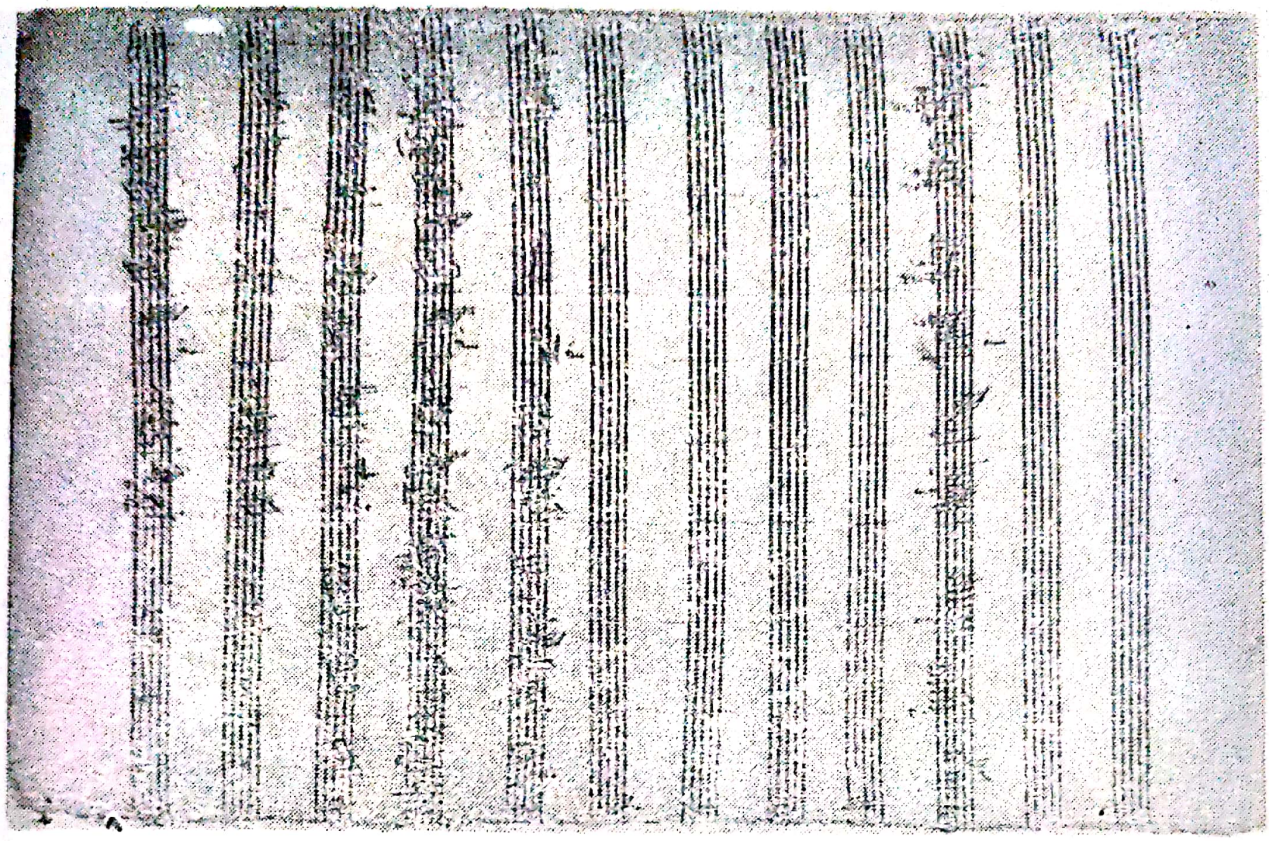


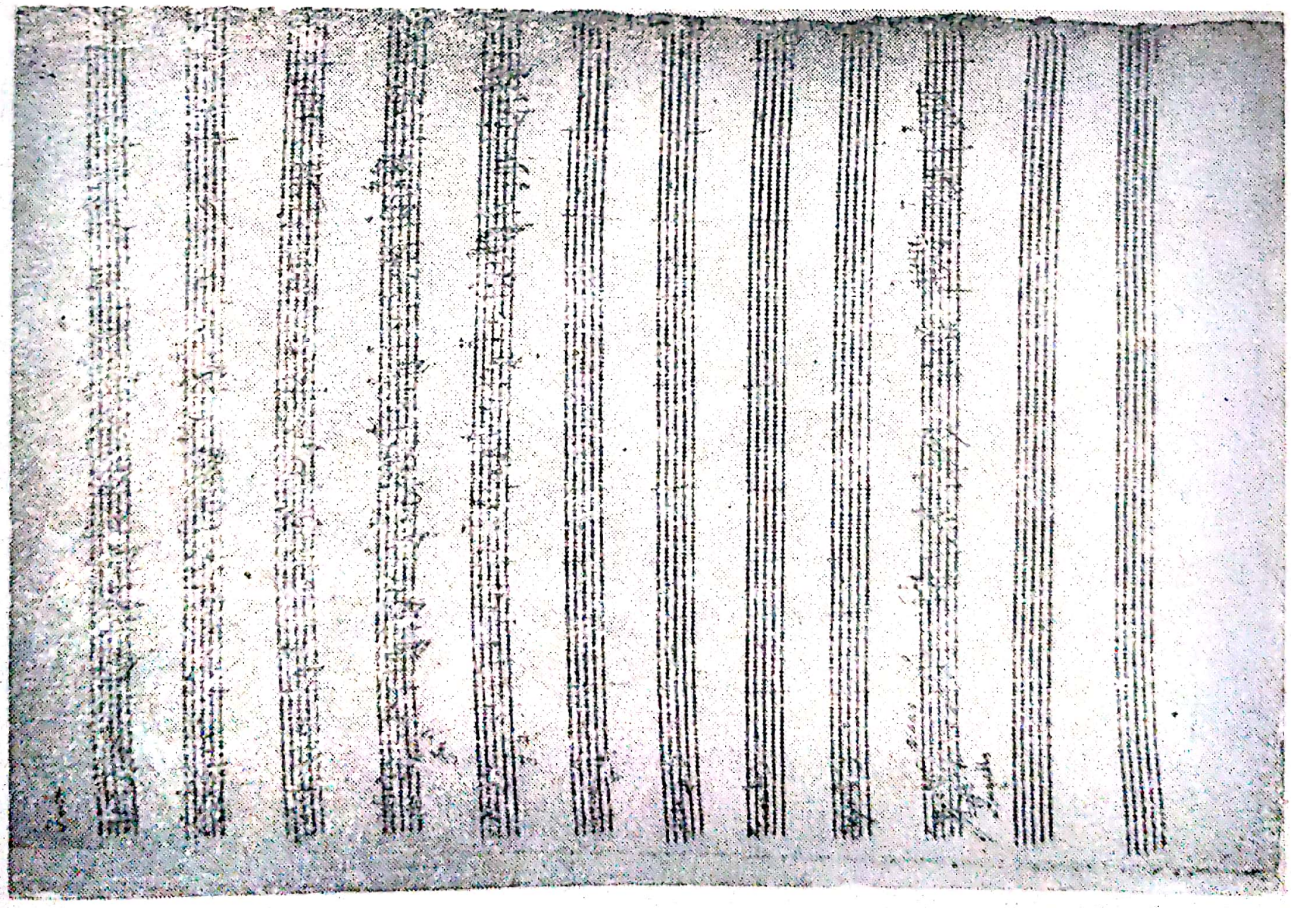
Scanned with OKEN Scanner





Scanned with OKEN Scanner





Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

GRIGORE CONSTANTINESCU

E. Th. A. Hoffmann şi începuturile operei fantastice germane

Pentru pătrunderea cît mai cuprinzătoare a înțelesurilor școlilor romantice în diferite culturi naționale, raportarea la personalitățile artistice și operele reprezentative apare ca o bază necesară a cercetării. Prin asemenea investigații, ceea ce a ilustrat romantismul, ca atitudine a omului în fața vieții, poate reieși mai concret atrăgînd atenția nu asupra particularului, ci asupra diversității de manifestare, asupra concordanței între afirmarea personalității creatoare, pe de o parte, și a complexului de fenomene social istorice, pe de altă parte. Valoarea călăuzitoare a spiritului romantic, orientarea către o viziune a unității lumii — concepție ce-și are rădăcinile în principii de bază ale culturii umane — demonstrează că romantismul se impune ca direcția principală a unui esențial mod de gîndire și de sensibilitate.

„Domeniu al înțelegerii, conștiință și inconștiență, experiență și idee, natură și spirit, viață a simțurilor și nostalgie a sufletului, personalitate și comunitate, particularitate națională și perspectivă universală, particular și general, finit și nesfîrșire, lume concretă și lume a fantasmelor — toate aceste opoziții, privite ca antinomii de mișcarea *Aufklärung* sau de orientările înrudite acesteia, sînt înțelese de romantici ca polarități, ca date opuse participînd unele la altele, condiționîndu-se reciproc, alcătuind în dualitatea lor o unitate originară, a căror tensiune reprezintă scurgerea viguroasă a vieții ; acestea urmează a fi cuprinse și trăite din nou în unitatea lor superioară“ [1].

În ansamblul elementelor ce vor defini o asemenea epocă apar personalități cu multiple valențe, ocupînd în cultura națională respectivă (cu interinfluențe în alte culturi contemporane) un loc de seamă, caracteristic momentului istoric respectiv. Ceea ce este interesant de observat, asemenea personalități complexe activează — asemănător renascentiștilor — pe mai multe planuri de manifestare artistică, tinzînd spre o nobilă sinteză a artelor (*„Musik, Plastik und Poesie sind Synonime“* va declara Novalis, făcîndu-se ecoul unei generale stări de spirit, ale tendinței spre *Gesamtkunstwerke* [2]). În ambianța unei evoluții artistice paralele, „fluența individualității romantice se exprimă mai bine ca oriunde în muzică, arta succesivului prin excelență. Muzica devine arta suverană a romantismului. De altfel, toate artele romantice

---

[1] Paul Kluckhohn. *Das Ideengut der deutschen Romantik*, II Aufl. Max Niemeyer Verlag, Halle-Saale, 1942, pag. 16.

[2] Novalis. *Ästetische Fragmente*, citat de I. Biberi în Prefața la *Nuvela romantică germană*, Edit. Pentru literatură, București, 1968, pag. 11.

Scanned with OKEN Scanner

se muzicalizează — și muzica nu mai este pentru romantici una din arte, ci categoria tuturor“ [3]. O asemenea personalitate, care oglindind spiritul vremii, domină primele decenii ale secolului al XIX-lea în Germania (și cu timpul își răspîndește radiațiile și în alte culturi, cel puțin parțial), este Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776—1822). Prin contribuțiile sale pe multiple planuri — dominate însă de muzică, spre care se simte atras irezistibil dincolo de oricare altă activitate, fapt vizibil în întreaga sa biografie artistică —, el poate fi considerat unul dintre cei mai de seamă esteți ai romantismului în plin proces de afirmare, de treptată desprindere de estetica perioadei precedente.

E. Th. A. Hoffmann este o prezență aparte în lumea artelor, o figură care nu contrazice ci afirmă un anumit tip de gînditor artist, posibil să existe în perioade istorice diferite, dar cu conținut dinamic asemănător. În aceeași măsură înzestrat pentru mînuirea condeiului, pentru crearea de imagini muzicale sau plastice, în fiecare domeniu a manifestat o atitudine generatoare, de contribuție esențială. În deosebi în muzică, numeroși sînt compozitorii care i-au resimțit influența în formarea concepțiilor lor, de la Weber la Wagner, Schumann sau Brahms .Cunoscut la timpul său (e vorba mai ales de zona europeană extragermanică) în primul rînd drept un original creator de povestiri investigînd genul fantasticului, Hoffmann apare, în perspectivă istorică, cu o mult mai mare însemnătate. Fantasticul este doar o parte a manifestării geniului său (poate o „stare“ a modalității sale de manifestare) care, deși pare surprinzător, este cea mai apropiată de muzică. „Muzica este însăși esența misterioasă a naturii exprimată în sunete și doar în ea poate fi cuprins divinul cîntec al arborilor, al pietrelor și apelor“ [4]. Fiind înclinat spre mai multe modalități de exteriorizare — scrisul, pictura, compoziția, interpretarea dirijorală (ocazional și vocală) — Hoffmann ezită uneori la alegerea felului de materializare a clocotului său interior. Ezitare tipic romantică (pe care doar un Wagner o soluționează oarecum, optînd pentru primatul muzicii), ea mărturisește prea plinul revelației unei noi optici asupra lumii. „O lume diversă, plină de apariții magice, mă înconjoară într-o horă de flăcări... Din acest haos va trebui să se nască o creație artistică. Fi-va o carte, o operă sau un tablou ? *Quod diis placebit*“ [5].

Aparținînd unei familii de juriști cu preocupări artistice variate (desigur pe un plan de „amatorism“), Hoffmann preia de la părinții săi dragostea pentru muzică, ca un principiu călăuzitor al existenței. Paralel cu studiile, apoi cu începutul carierei sale juridice, este mereu preocupat de muzică, fie sub aspectul improvizației, fie sub cel al compoziției propriu-zise. Chiar fără să-i urmărim îndeaproape desfășurarea vieții, totuși se cuvin menționate permanentele sale legături cu arta sunetelor, aceasta în afara gîndurilor despre muzică așternute în operele sale literare. Amintim, astfel, la începutul activității sale, crearea muzicii pentru un singspiel pe textul lui Goethe, *Schertz, List un Ra-*

[3] Tudor Vianu. *Romantismul european*, București, 1931, pag. 11.

[4] Citat de A. Coeuroy, *Wagner et l'esprit romantique*, Gallimard, Paris, 1965, pag. 64.

[5] Idem, pag. 65.

Scanned with OKEN Scanner

che, (1801), apoi compunerea unui număr impunător de partituri teatral-muzicale în anii ce urmează : operele *Die lustiger Musikanter, Der Renegat, Faustina* (1804), *Der Kanonikum von Mailand* (1807). Concomitent scrie muzică pentru orchestră *(Simfonia în Mi bemol),* pentru voce (două cicluri de canzonete, cel de al doilea „în stil italian"), sonate pentru pian, muzică religioasă (două misse) și corală. Dirijează concertele Societății muzicale din Varșovia, pictează fresce pentru sala de concerte. Devenit apoi director muzical al Teatrului din Bamberg, compune operele *Aurora, Saul* (1811), concomitent cu scrierea *Nuvelelor muzicale* în care are pentru prima dată ideea clară a unirii muzicii cu exprimarea literară, ceea ce se materializează și în redactarea textului unora dintre libretele operelor sale (*Die Maske* — 1799, lucrare nereprezentată, *Liebe und Eifersucht*) ; se adaugă, din aceeași perioadă, o susținută activitate publicistică (citățm din articolele rămase celebre, *Cavalerul Gluck, Don Juan*).

Activitatea de critic muzical și de analist, în majoritate concretizată în colaborările cu *Allgemeine Musikalische Zeitung* și *Berliner Blätter,* se remarcă printr-un stil literar ales, care refuză însă compromisul literaturizant în favoarea obiectivității profesionistului și tehnicianului. Atenția sa se îndreaptă spre cele mai importante lucrări ce apar în contemporaneitate, printre paginile sale prezentarea simfoniilor de Beethoven rămînînd pînă astăzi un model de clarviziune, de eficiență a manierei analitice. Surprinzător pentru cei care i-au urmărit exclusiv activitatea literară, este faptul că nu abandonează nici un moment creația muzicală în sine (opera *Iulius Sabinus,* muzică de scenă, un *Cvintet cu harpă,* un *Trio cu pian,* precum și proiecte de schițe pentru principala sa lucrare dramatică, opera *Undine*) și nici activitatea interpretativă (între 1813—1814 a fost dirijorul orchestrei companiei „Sekonda" la Leipzig și Dresda).

În *Phantasienstücke in Callots Manier* (1814) regăsim interesante referințe la muzică, oglindind același larg orizont al preocupărilor (dialogul *Poetul și compozitorul* prefigurează chiar ideea operei ca dramă totală). Poate tocmai acest profil mai puțin obișnuit îi determină pe scriitorii contemporani lui — spre pildă Jean Paul — să vadă în Hoffmann realizarea idealului estetic al poetului muzician. În aceste condiții, premiera operei *Undine,* bazată pe libretul lui Friedrich Heinrich Karl de la Motte-Fouqué, moment deosebit de important pentru concretizarea practică a ideilor despre o operă națională germană, poate fi considerată un punct de hotar în istoria teatrului muzical al epocii (premiera a avut loc la Berlin în 1816). Un succes deosebit a subliniat în epocă apariția acestei lucrări reprezentate timp de aproape doi ani pe scena de la Schauspielhaus, Hoffmann demonstrînd o atrăgătoare fantezie în coloristica situațiilor fantastice, creînd situații caracteristice pentru noile tendințe de a înfățișa pe scenă, conform ideilor epocii, acea lume a basmului, populată cu divinități ale naturii și eroi purtători ai sentimentelor nobile, cavalerești. De altfel, însuși Weber, care mai tîrziu îi va urma pilda cu al său *Freischütz,* remarcă semnificația acestei premiere, atrăgînd atenția asupra coloritului orchestral reliefat de utilizarea instrumentelor de suflat din lemn în registrul grav sau de nuanțele în pianissimo ale alămurilor. Tot Weber subliniază modul

Scanned with OKEN Scanner

în care Hoffmann conturează tablourile de gen, contribuind la lărgirea efectelor plasticii reprezentării scenice. Asemenea elemente sînt deosebite ca importanță chiar dacă, în perspectivă istorică, și-au păstrat valoarea mai mult la nivelul enunțului teoretic al posibilităților, fiind depășite de realizări artistice superioare, în lucrările unor muzicieni care au urmat — Weber sau Wagner.

Hoffmann alege, pentru enunțarea opiniilor sale în legătură cu muzica, o formulă deja prezentă la Wakenroder, și anume crearea unui personaj care este totodată purtătorul ideilor — un „alter ego" — și o apariție fantastică. Este Kapelmaistrul Johannes Kreisler (pseudonim folosit de artist și în articole de critică muzicală), eroul mai multor opere literare ale lui Hoffmann (*Lebensansichten des Katers Murr, Kreisleriana,* unele fragmente din *Phantasienstücke in Callots Manier* și, se pare rămase în schițe, *Orele de luciditate ale unui muzician nebun*). Adăugate părerilor exprimate în criticile sale, ideile cuprinse în aceste pagini (și în numeroase alte povestiri) ne arată că Hoffmann are multiple merite în aprecierea estetică a epocii. El apare astfel într-o interesantă lumină prin felul în care a înțeles plenar personalitatea lui Beethoven, prin modul în care a atras atenția asupra *Flautului fermecat* de Mozart, ca o primă dramă romantică, prin finele observații asupra operelor lui Gluck în care evidențiază paralelismul între acțiunea scenică și cea simfonică, tinzîndu-se spre o artă complexă ce reunește mai multe discipline. Hoffmann înțelege prin afirmarea operei romantice — care trebuie în mod necesar să înlocuiască formula rigidă clasică, tradițională — mînuirea tuturor elementelor fanteziste sau fantastice ca expresii ale vieții primare. Puterea magică a melodiei, revelația unei cunoașteri superioare a lumii prin muzică, condamnarea efectului în sine, gratuit, utilizarea tonalității trecute prin filtrul unui anumit sentiment, al unei anumite stări, tinzînd spre o simbolică a tonalităților, toate acestea se pot găsi enunțate sub diferite forme în scrierile hoffmanniene.

Mai multe apropieri pot fi observate însă la nivelul circulației imaginilor literar-muzicale, al conceperii unor categorii de conflicte și personaje. Aici Weber — apoi Wagner — vor fi discipoli direcți ai lui Hoffmann în majoritatea lucrărilor lor. Spiritul său, eliberat de rigorile unei exprimări raționaliste, își ia zborul spre lumea fantasmelor, deschizînd muzicienilor largi orizonturi, uneori tematic obsedante. Am putea spune chiar că Hoffmann (și bineînțeles încă alți scriitori contemporani lui ca Ludwig Tieck sau Jean Paul) *obligă* pe compozitorul sensibilizat în ambianța „revelației" romantice să se îndrepte spre o anumită tematică specifică. Acestea sînt condițiile în care, înaintea lui Berlioz sau Schumann, înaintea lui Wagner, Carl Maria von Weber va deveni exponentul principal — și într-o oarecare măsură inițiatorul — operei romantice fantastice germane.

Weber, acest rafinat muzician care, simțind pulsul vremii, s-a desprins de tradiția clasicismului (într-o epocă în care acesta avea încă de partea sa cumpăna muzicii), intuiește poate mai evident decît Schubert necesitatea împrospătării atmosferei expresive și a înnoirii formelor de exteriorizare. Nu atinge însă nivelul deschizătorului de epocă decît prin ultimele sale opere (chiar cu rezerva unor excese purtă-

Scanned with OKEN Scanner

toare de balast in *Euryante* și *Oberon*). Dar drumul parcurs pînă la capodopera sa, *Freischütz*, este plin de rodnice experiențe făcute de un compozitor care și-a forjat talentul în activitatea cotidiană a muzicianului practician, în permanent contact cu viața social-culturală a timpului. Dacă muzica sa de cameră, sonatele pentru pian, piesele instrumentale poartă încă, involuntar poate, amprenta unor tipare uzitate — și Weber nu depășește aici exemple anterioare lui, situîndu-se, ca și Hummel, după expresia lui Schumann, „cîțiva ani prea tîrziu“ [6] —, prin lieduri urmează un drum paralel cu Schubert în investigarea resurselor poeziei romantice timpurii, cu preferințe pentru cîntecul simplu, de o factură apropiată de melodica unui anumit strat folcloric. Bineînțeles, la Weber — și este cazul mai multor romantici contemporani lui din diferite zone europene — tematica folclorică muzicală aparține acelei sfere exploatate în secolul precedent, deja prezentă în melodiile sprințare sau melancolice ale unui Haydn.

Pornind de la exemplul romantic al descriptivismului expresiv imagistic beethovenian, vecin cu ceea ce va fi mai tîrziu programatismul, Weber realizează schița cîtorva „nuvele muzicale“ de valoare (mai ales prin ecoul lor ulterior, pentru compozitorii următoarelor decenii) — *Invitația la dans* și *Konzertstück pentru pian și orchestră*. Viziunea unor narațiuni redate prin limbajul considerat de majoritatea artiștilor timpului ca o culminație a expresivității aparține desigur și sugestiilor literaturii hoffmanniene.

Opera, după îndemnul lui E. Th. A. Hoffmann, ar fi trebuit să devină însă cel mai propice teren pentru experiențe îndrăznețe. Weber se arată mai întîi prudent (sau nu are încă forța de a se manifesta altfel), preluînd nuanțat exemplul teatrului muzical vienez clasic — Haydn, Mozart —, păstrînd formula accesibilă a singspielului paralel cu construcția echilibrată a arhitectonicii cu numere solistice și de ansamblu. Pentru timpul în care activează, nici nu putem pretinde mai mult dacă ținem seama că și unui renovator al teatrului muzical, ca Wagner, i-au trebuit cîteva importante experiențe pînă la depășirea acestor formule. Subiectele abordate de Weber aduc poate cîteva elemente noi în primele sale opere — *Peter Schmoll, Abu Hassan* și mai ales *Silvana* — dar nu forțează limitele tradiționale în concepția de ansamblu. Treptat însă, sub influența marii dezvoltări pe care o cunosc poezia, nuvela și romanul romantic în Germania, Weber va deveni adeptul unora dintre principalele tendințe stilistice și ideologice. Trebuie precizat că în perioada care precede crearea operei *Freischütz* (elaborarea unei prime versiuni a lucrării, cu titlu provizoriu *Der Probeschuss* este datată 1816), activitatea compozitorului, mai ales a dirijorului, tinde mereu spre afirmarea artei lirice germane, privită cu o afecțiune aparte — spre deosebire de lucrări străine impuse sau importate conform modei (de felul operelor unui Spontini). Legăturile sale cu Ludwig Hellwig, Heinrich Marschner, Louis Spohr, prilejuite de activitatea Institutului german de operă de la Dresda, eforturile de impunere a

[6] Robert Schumann. *Din cronicile Davidienilor*, Edit. muzicală, București, 1972, pag. 21.

Scanned with OKEN Scanner

repertoriului german la Opera din Berlin dovedesc clar opțiunea sa pentru cultura germană.

Care sînt însă trăsăturile distinctive ce-l vor face pe Weber să fie considerat creatorul operei fantastice? Le regăsim poate cel mai bine sintetizate în creația literată a contemporanului și prietenului său, E. Th. A. Hoffmann. Căci genul fantasticului hoffmannian este una dintre cele mai interesante și complexe realizări spirituale ale acestei sfere expresive romantice. Spre deosebire de alți scriitori, care se limitează la fantasticul de sursă folclorică, *Märchen* (cum ar fi basmele cuprinse în culegerile lui Arnim, *Des Knaben Wunderhorn, Baladele* lui Walter Scott sau cîntecele de tinerețe ale lui Heine), Hoffmann se apropie de la început de maniera lui Tieck. Acesta, în cultivarea *Märchen*-ului, topește sugestia folclorică într-o viziune simbolică pătrunsă de ironie romantică. Pe de altă parte, urmărește trăsăturile fundamentale fantastice care emană din straturile profunde ale conștiinței, din fascinația tenebrelor interioare. În asemenea *Märchen*-uri, element subliniat mai ales în formularea lor superioară, povestirea hoffmanniană, ironia coexistă cu magia pe un fond în care sugestiile provenite din romanul negru și nuvelele medievale de demonologie sînt evidente. Misterul ambianței naturii, care duce spre animarea către supranatural a elementelor aparent decorative — de la pădure pînă la cerul brăzdat de nori, de la limpezimea albăstrie a apelor la ceața întunecoasă ce învăluie în tenebre grote și prăpăstii — se îmbină cu necesitatea narațiunii poetice și modalitatea de interpretare a vieții din puncte de vedere neobișnuite. După cum spunea Goethe — și observația este perfect aplicabilă la Hoffmann — un *Märchen* devine un fapt „asemănător visului, unei fantezii muzicale“ [7]. Într-adevăr, atracția pentru mister, legăturile ființei cu arta îi deschid orizonturile nebănuite ale mirificului, oniricului, halucinației, metamorfozei, ale aventurilor malefice. Interesant este și faptul că, adeseori, fantasticul apare la Hoffmann, exploziv aproape, în mijlocul realității celei mai obișnuite. Aceasta pare să-l fi atras în mod deosebit pe Weber care, preluînd de la Hoffmann confruntarea realitate-ficțiune, caracterizează ca și poetul scriitor locul acțiunii, specificul unui cert moment istoric, în scopul declanșării conflictului cu elementele supranaturale.

Dintre *Märchen*-urile hoffmanniene în care găsim clare corespondențe cu opera lui Weber, în jocul dintre realitate și ficțiune, acordînd sentimentului iubirii rolul de „activizator“ al narațiunii, poate că *Urciorul de aur* este cel mai apropiat. Dacă în *Freischütz,* Max întreprinde anumite acțiuni de dragul cuceririi iubirii Agathei pe care este amenințat să o piardă, în povestirea amintită, Veronica, mînată de dorința recuceririi iubirii, încearcă prin intermediul „vrăjilor“ (asemănătoare cu cele ale lui Kaspar), la miez de noapte, să-l readucă pe studentul Anselm din lumea misterioasă a salamandrelor. Este suficient să citățm cîteva fraze pentru a vedea că, dincolo de subiectul descoperit de Weber împreună cu Fr. Kind în *Cartea stafiilor* de Appel, filonul ideilor principale circulă în majoritatea povestirilor de acest gen, devenind *tipic* pentru un anumit nod conflictual. În *Freischütz,* Max,

[7] Vera Călin. *Romantismul,* Edit. Univers, București, 1970, pag. 210.

însoțindu-l pe Kaspar, protejați de Samiel, toarnă la miez de noapte gloanțele vrăjite. În halucinația la care iau parte elementele dezlănțuite ale naturii, groaza îl tulbură pe tînărul vînător care își pierde cunoștința. Iată ce spune la rîndul său Hoffmann, în *Urciorul de aur*: „...să te furișezi de acasă în noaptea în care are să fie echinoxul, pe la unsprezece, și să vii la mine. Vom merge împreună la răspîntia care taie cîmpia de la marginea tîrgului... Toate ciudățeniile pe care ai să le vezi, să nu te sperie... Ajuns mai aproape, vezi un cerc de foc în mijlocul căruia stau două făpturi lîngă o căldare din care ies aburi groși și scîntei roșii... te repezi cîțiva pași înainte. Acum vezi bine fata frumoasă și zveltă, care stă în genunchi, în haină subțire și albă. Furtuna i-a desfăcut cozile și părul lung și castaniu flutură liber în vînt... de spaima care a înghețat-o, fața ei e galbenă de moarte și în privirea ei fixă, în sprîncenele ridicate, în gura ce se deschide zadarnic pentru un strigăt de groază înnăbușit de teroare, tu vezi spaima și groaza ei. Ea își înalță mîinile mici, împreunate spasmodic, ca și cum ar chema rugător îngerii de pază ca s-o apere de monștrii infernului care, ascultînd de vraja puternică, vor apărea curînd!... În fața ei, ghemuită la pămînt, stă o femeie înaltă și slabă, cu fața ca arama de galbenă, cu un nas coroiat și cu ochi strălucitori de pisică... amestecînd în infernala băutură, ea rîde și strigă cu o voce croncănitoare în mijlocul furtunii care vîjîie și urlă... Baba deschise repede caneaua căldării și din căldare curse, șuierînd și pocnind, metal topit, într-o formă așezată alături. Apoi baba sări în picioare și începu să țipe, sărind cu gesturi sălbatice: «Am isprăvit lucrarea! Îți mulțumesc băiete! Ai făcut de strajă!»...“ [8]

Realizarea muzicală a lui Weber, în secvența similară [9], depășește ceea ce era lumea obișnuită să vadă pe o scenă de teatru muzical, dînd forme concrete și veridice unei asemenea clipe demoniace. Face acest lucru cu imaginația unui artist care cunoaște posibilitățile de plastică expresivă a sunetului. Clar obscurul instrumentelor în tremolo, acordurile grave ale suflătorilor, sintetizate în cîteva formule cu însușire leitmotivică, se plasează în contextul unui tablou descriptiv amplu, construit pe trei planuri: *decorul de ansamblu,* în care „răspîntia“ hoffmanniană devine „prăpastia lupilor“ (orchestră, cor reprezentînd vocile spiritelor), *dialogul lui Kaspar cu Samiel* (unde un loc aparte îl are distanțarea între personajul concret, dar „vîndut“ diavolului, și prezența imaterială, satanică, doar auzită, căreia i se adresează) și *reacțiile lui Max* (viziunea mamei, a Agathei, spaima împletită cu curajul disperatului traducîndu-se în replici de mare varietate dramatică). Concluzia magistrală a tabloului, cu culminația turnării metalului topit, atinge punctul de sinteză al celor trei planuri. Am putea spune că o asemenea secvență, considerată totalmente nouă în operă, nu este comparabilă cu nimic anterior. Dar să nu uităm „Furtuna“ din *Simfonia a VI-a* de Beethoven, descrierea tenebrelor în *Preludiul* la actul al II-lea al operei *Fidelio,* pentru a consemna că experiențe anterioare, orches-

---

[8] *Nuvela romantică germană, Op. cit.*, pag. 156—170.

[9] C. M. von Weber, opera *Freischütz, Zweiter Aufzug, Finale,* reducție canto-pian, Edit. Peters, Leipzig.

trale, există. Weber însă, tocmai din perspectiva hoffmanniană, le reunește într-o imagine apocaliptică și umană totodată, pregătind misterul de baladă al *Valsului fantomă* wagnerian.

Revenind la cele spuse anterior în legătură cu fantasticul ivit în ambianța cotidiană — trăsătură a dramaturgiei hoffmanniene existentă în permanență (devenind în *Elixirurile diavolului* o simbolică luptă între bine și rău, bazată tot pe tema satanică) — îl putem semnala ca atare în scene din primul act al operei *Freischütz,* în planurile deosebite ale stărilor psihologice legate de Kaspar (în aparteurile sale, în replicile din scena cu Max și, mai ales, în aria sa, *Triumph !*). Există și excepții în portretul acestui personaj, așa cum observăm în prima arie a lui Kaspar, „cîntecul de pahar", în care nuanțele se înrudesc mai lesne cu aparența umană a lui Mefistofele din poemul lui Goethe [10]. În ceea ce privește scena cheie din finalul operei, aici Weber readuce toate elementele apărute pe parcursul povestirii și cumulate în deznodămîntul dramei — gloanțele vrăjite, invocarea lui Samiel și apariția „deus ex machina" a Pustnicului, urmată de moartea lui Kaspar —, momente mai importante ca narațiune romantică decît ca muzică de operă, factura muzicală aparținînd tradiției concluziilor vocal-simfonice clasice, învecinate genului de cantată [11].

Weber, care spusese după premiera operei *Undine* a lui Hoffmann : „ar fi de dorit ca domnul Hoffmann să mai dăruiască lumii ceva atît de reușit ca această operă", acordă un loc deosebit de important descrierii realiste a sentimentelor, ceea ce nu contravine de fapt concepției de ansamblu. Mai mult chiar, el se alătură astfel atitudinii romanticilor care mărturiseau că singura stare ce se apropie de revelația cunoașterii lumii prin artă este cea a iubirii. Tocmai acest sentiment conferă Agathei clarviziunea afecțiunii ei pentru Max, împletită cu frumusețea mesajului emoțional al naturii, precum și presentimentul sumbru al unui deznodămînt fatal. Weber o descrie pe tînăra logodnică cu modalități demne de delicatețea unui lied schubertian, în nuanțe ivite parcă din pana lirică a lui Hoffmann. Iată spre pildă cîteva fugitive notații ale acestuia, privind una dintre eroinele scrierilor sale : „...Roza cea frumoasă, strălucind de grație și drăgălășenie... era o priveliște încîntătoare care te făcea să te gîndești la un nouraș luminat de primele raze ale zorilor rătăcind singuratic pe cerul întunecat sau la niște frumoase flori de primăvară care-și înalță capetele viu colorate deasupra ierbii cenușii..." [12]. Iar într-un alt fragment, din povestirile lui Kreisler, prind viață sonoritățile celei de a doua arii a Agathei, în care frumusețea cîntului emană din armonioasa alcătuire psihică și fizică a personajului [13] : „Ah, domnișoară ! În timp ce ați cîntat, toată durerea nostalgică a iubirii, tot farmecul visurilor dulci, tot dorul și nădejdea unei inimi îndrăgostite pluteau peste păduri ca să cadă apoi, ca o rouă înviorătoare, în cupa florilor înmiresmate și în pieptul privi-

---

[10] Weber, idem. *Erster Aufzug, Terzet mit Chor,* nr. 2, 4, 5.

[11] Weber, idem. *Dritter Aufzug, Verwandlung,* nr. 16.

[12] E. Th. A. Hoffmann. *Opere alese,* Edit. pt. literatură universală, București, 1966, pag. 61.

[13] Weber. *Op. cit., Dritter Aufzug, Kavatine.*

ghetorilor amuțite pentru a asculta. Păstrați chitara aceasta, căci numai dumneavoastră sînteți stăpînă pe farmecul ce sălășluiește într-însa..." [14].

Fără îndoială că la aceste trăsături ce apropie gîndirea celor doi artiști, fie în domeniul fantasticului, fie în cel al descrierii unor personaje ce simbolizează aspirațiile spre poezie și iubire, trebuie adăugate și alte elemente stilistice aparținînd valorificării în romantism — ca semn al unei evidente continuități — a unor elemente preexistente sau, dimpotrivă, a depășirii unui cadru caracteristic teatrului clasic. Weber preia din teatrul mozartian o anumită tipologie a personajelor de singspiel, pe care le păstrează oarecum în aceleași limite — între Änchen din *Freischütz* și Blonda, Papaghena sau Suzana operelor mozartiene, corespondențele sînt vizibile, așa cum Agatha poate fi apropiată de Pamina. În schimb, scenele de ansamblu se eliberează de o anumită convenienţă teatrală, îndreptîndu-se spre mediul popular descris cu mijloace simple, eficiente. Valsul german, cu timpii bine marcați, corurile sărbătorești (în acest sens, se pare că *Corul vînătorilor* din *Freischütz* are unele precedente în fragmentul similar din *Undine* de Hoffmann, una din paginile mult aplaudate ale operei), cîntecele tradiționale ale obiceiurilor populare *(Cîntecul cununii* [15]*)*, accentuează cu consecvență specificul național al mediului, într-o manieră ce va deveni proprie mai multor compozitori ai epocii, aparținînd diferitelor școli.

În învecinarea ideilor romantice caracteristice pentru cei doi artiști evocați, cea mai evidentă corespondență între concepția artistică a lui Hoffmann și opera națională fantastică promovată cu pregnanță de Weber în *Freischütz* pare a fi celebra *Uvertură*. Despre importanța acestei pagini magistrale, însuși compozitorul mărturisea în timpul lucrului la partitură : „Am terminat Uvertura operei, și cu aceasta întreaga operă" [16]. Conținutul libretului lui Friedrich Kind este aici sintetizat prin ideile principale, muzica lui Weber putînd fi comparată cu unele din cele mai expresive și lirice pagini ale literaturii hoffmanniene. În cîteva din aspectele principale, legate de armonie și orchestrație, vom putea observa că multe indicii existente în estetica muzicală a lui Hoffmann se regăsesc sintetizate în această minunată lucrare romantică. Iată spre pildă cum tonalitatea ei inițială — *do* major [17] corespunde celor mai tonice impresii și sentimente (Hoffmann califică această tonalitate întotdeauna ca „luminoasă", prin valoarea ei intrinsecă sau în relația cu sfera altor tonalități). Interesant este și faptul că trecerea de la acest *do* major spre tonalitățile minore capătă înțelesuri dramatice precise. Referindu-se la primele secvențe ale *Uverturii Coriolan* de Beethoven, Hoffmann arăta că mutația din bazele lui *do* major spre alte tonalități, prin intermediul acordurilor de septimă, „...provoacă un sentiment de așteptare și angoasă în sufletul ascultătorului ; este murmurul teribil și amenințător al furtunii ce se apropie" [18]. Recunoaștem un asemenea efect la apariția, în *Uvertura* lui Weber, a motivului sa-

---

[14] E. Th. A. Hoffmann. *Op. cit.*, pag. 256.
[15] Weber, *Op. cit., Dritter Aufzug, Volkslied.*
[16] Karl Laux, *Weber*, Edit. muzicală, București, 1968, pag. 129.
[17] Weber. *Op. cit., Uvertura*, măsurile 1—24.
[18] J. Boyer. *Le „romantisme" de Beethoven*, Paris, 1938, pag. 35.

Scanned with OKEN Scanner

tanic ce evocă „prăpastia lupilor“ [19]. Dealtfel, în legătură cu acordurile de septimă, de care Weber face frecvent uz, Hoffmann spune că îi apar ca „strigăte groaznice, înveninate de limbi de șarpe“ [20].

În afara semnificațiilor multiple pe care le conferă Weber jocului de acorduri ce asigură modulația de la tonalitatea majoră spre una minoră (sau invers) — element prezent nu numai în momente de tranziție, ci și atunci cînd caracterizează ambiguitatea conflictului real-imaginar (reținem o pagină surprinzătoare pentru asemenea sensuri la Hoffmann în *Kreislers musikalisch-poetischer Club* [21]) — funcția dramatică a revenirii finale la tonalitatea majoră se pretează la interpretări esențiale pentru estetica scriitorului fantastic și a criticului muzical. Iată astfel cum numește „jubilantă“ modulația în *do* major din Coda *Allegroului* inițial al *Simfoniei a V-a* de Beethoven [22], pentru ca, referindu-se apoi în aceeași analiză la Final, să aprecieze intonarea apoteotică a lui *do* major drept „...o orbitoare rază de soare, care iluminează deodată noaptea profundă“ [23]. Desigur, Weber cunoștea asemenea efecte din însăși practica sa muzicală, adîncind personal elementele expresive ce fundamentează simfonismul beethovenian. Dar față de comentariul amintit, existența unui moment similar, strălucitorul final al *Uverturii* — în care rezolvarea conflictului — triumful binelui și adevărului — e tălmăcită tocmai printr-o asemenea explozie majoră ce urmează unui lung pasaj în *do* minor [24] — îngăduie stabilirea unor similitudini sesizante cu imaginile literare ale lui Hoffmann.

E. Th. A. Hoffmann a recunoscut de asemenea, în scrierile sale, valoarea de sugestie a timbrurilor instrumentale, mai ales ca modalitate de descriere a mediului ambiant. Ceea ce exprima atît de fervent în admirația sa pentru natură („O Natură, măreață și sublimă Natură! Simt în pieptul meu înfiorat întreaga ta voluptate, întregul tău farmec! Suflul tău mă învăluie ca o șoaptă tainică“ [25]) se traduce și prin diferite indicații privitoare la orchestrația adecvată descrierii peisajului, propunînd soluții existente la Weber. În critica la *Coriolan* de Beethoven, se relevă astfel „sunetul lugubru al clarinetului bas“ sau „plînsul violoncelelor, efectul lor pătrunzător și original cînd nu se mărginesc doar să dubleze contrabasul, ci sînt scoase în relief“. Tot el atrage atenția asupra acordurilor executate la corn și trompetă, dînd o impresie „profundă, care provoacă teamă“ [26] sau opinează că pentru *descrierea unui peisaj silvestru* cornul este mai potrivit decît utilizarea lui în episoade de vînătoare [27]. Excepționala deschidere a *Uverturii* lui Weber, cu sunetele de corn suprapuse murmurului coardelor [28], ne

---

[19] Weber. *Op. cit., Uvertura*, măsurile 24—27.
[20] J. Boyer. *Op. cit.*, pag. 38.
[21] Idem, pag. 33.
[22] Idem, pag. 34.
[23] Idem, p. 35.
[24] Weber. *Op. cit., Uvertura*, Coda.
[25] E. Th. A. Hoffmann. *Op. cit.*, pag. 211.
[26] J. Boyer. *Op. cit.*, pag. 39.
[27] J. Boyer. *Op. cit.*, pag. 40.
[28] Weber. *Op. cit., Uvertura*, măs. 9—24.

Scanned with OKEN Scanner

apare astfel ca un hotărîtor argument în favoarea acestei sugestii. Asemenea elemente de orchestrație (la care ar trebui adăugate și cele observate chiar de Weber cu prilejul cronicii scrise de el la premiera operei *Undine* de Hoffmann, cu referiri speciale în legătură cu exploatarea registrului grav al instrumentelor de suflat din lemn sau pianissimele alămurilor) sînt permanent prezente în partitura lui *Freischütz*, cu o pregnanță care nu pune la îndoială o posibilă influență.

Hoffmann, care conferea compoziției muzicale semnificații largi, legate de plastica picturală — cerînd astfel compozitorului să distribuie armonios culorile, susținîndu-le prin fermitatea desenului melodic și ritmic, echilibrînd judicios prespectiva pentru a obține relieful necesar — poate fi considerat neîndoios drept un prețios îndrumător al esteticii muzicale a primelor decenii din secolul al XIX-lea, cel puțin în Germania. Dacă ținem seama că toate remarcile sale — ocolind orice aspect didacticist — sînt făcute în perfectă cunoștință a elementelor de tehnică componistică, putem aprecia profesionalismul său ca un prag hotărîtor pentru întreaga estetică muzicală a secolului, preluată de către Schumann sau Wagner. Pentru Weber, ceea ce aparține concepției dramaturgice de ansamblu, caracterizărilor psihologice, apoi modalităților concrete de materializare a ideilor muzicale și specificității cadrului național în narațiune, corespondențele cu gîndirea hoffmanniană demonstrează că influența acesteia a fost determinantă pe multiple planuri. Expunerea în scris a ideilor, la care se adaugă experiențele componistice proprii, cu certă valoare documentară (pînă la o eventuală redescoperire a creației) netezesc drumul investigației creatorilor contemporani sau imediat următori. Desigur, Weber are meritul de a fi creat prima operă romantică fantastică, cu pregnant caracter național, stabilind cu *Freischütz* un anumit tip teatral, viabil, prezent apoi în aproape întreg secolul .Nu-i putem înțelege însă pe deplin importanța decît analizînd lucrarea și din punctul de vedere al ilustrării unor tendințe estetice comune generației sale, expuse divers și convingător de E. Th. A. Hoffmann. În aceste condiții, trebuie să privim opera *Freischütz* ca o deschidere de drum pentru o concepție de teatru muzical în care de-abia Richard Wagner va aduce proporțiile monumentale ale împlinirii poetico-muzicale preconizate de primii mari gînditori romantici. Este o filieră a devenirilor ce se constituie drept un argument solid în sprijinul ideii de unitate pe care romantismul — ca epocă — o transmite posterității.

ADRIANA MOSCUNA

A. Ivela (1878—1927)

Scanned with OKEN Scanner

La 21 aprilie 1878, în casele şcoalei spaniole de băieţi din str. Corbului, azi Haiducul Bujor, din Bucureşti a văzut lumina zilei Avram Levy ce singur şi-a zis, prin polindrom, Ivela.

Din autobiografia [1] şi din Jurnalul [2] său reiese că tatăl, Rabi Jehoşua Halevy, a fost profesor la acea şcoală timp de 12 ani, între 1868 şi 1880, cînd a decedat. Ivela avea pe atunci 2 ani şi jumătate şi spune că nu-şi aminteşte de figura părintelui său care nu se lăsase niciodată fotografiat. Foştii lui elevi însă îşi aminteau că era un bărbat înalt, frumos şi impunător, purta antereu şi un fel de şapcă, cunoştea 7—8 limbi, era corespondent la diferite ziare străine ,orator şi ebraist de seamă. Mama sa a devenit, după moartea soţului, îngrijitoare la aceeaşi şcoală şi şi-a crescut cu greu cei trei fii. Cel mai mare dintre fraţi, Leon Livescu, a fost, în lipsa tatălui sprijinul întregii familii, pînă cînd s-a stins din viaţă (în anul 1900) într-un moment de grea cumpănă în existenţa lui Ivela. Cel mic, Presenti care mai tîrziu a devenit orb, a fost profesor de dactilografie, sistem Braille, la şcoala *Vatra Luminoasă*. Cel mijlociu a fost Avram Levy Ivela.

De mic copil, ca şi fraţii săi, A. L .Ivela a fost crescut într-o atmosferă de respect pentru învăţătură. A urmat cursul primar la şcoala în curtea căreia se născuse, şi printre profesorii săi de atunci trebuie amintiţi cunoscutul filolog Lazăr Şeineanu şi rabinul Haim Bejerano, sub al cărui directorat va intra şi Ivela în învăţămînt. A urmat cursurile liceului *Mihai Viteazul,* luîndu-şi bacalaureatul în 1896 ; în toamna aceluiaşi an s-a înscris la Facultatea de medicină, unde a urmat regulat timp de 4 ani. Paralel cu studiul medicinii, Ivela ocupa (din 1896) şi o catedră de limba română, obţinută definitiv prin concurs în 1897, la aceeaşi şcoală de băieţi unde fusese el însuşi elev şi tatăl său dascăl.

Înclinaţiile sale muzicale nu erau încă manifeste. Publicase totuşi unele mici compoziţii de salon, fără pretenţii, producţii de diletant : *Constanţa Vals, Barcarola, Polca miopilor,* valsul *Ecoul Carpaţilor* şi altele .„Eram un om fericit — scrie Ivela în autobiografie. Cît de frumos se îmbina — deşi nu fără multe osteneli — ocupaţia de student cu aceea de dascăl şi îndeplineam ambele ocupaţiuni pînă la pasiune. Prima îmi făurea visuri de viitor medic, cea de-a doua îmi dospea

---

[1] A. L. Ivela, *Memorii.* Treizeci de ani de carieră didactică. 1896—1929 (Ms. aflat în colecţia dr. Rossman, Tel-Aviv).

[2] Jurnalul se păstrează în Arhiva istorică din Ierusalim. Cf. Raul Siniol, *Evocări. A. L. Ivela,* în *Toladot* (Ierusalim), an I, nr. 2, mai-iulie 1972, p. 31.

sufletul cu mîndria de a fi profesor la școala unde cu 8 ani în urmă fusesem elev".

Viața sa va fi însă zdruncinată, în iunie 1900, de pierderea fratelui cel mare, Leon Livescu, singurul sprijin al familiei ; tot în același an, slăbirea progresivă a vederii îl silește să părăsească studiul medicinii.

Aceste evenimente au determinat schimbarea totală a cursului vieții sale. Din acel moment greul și răspunderea pentru familie se va lăsa asupra sa (familia se compunea din : mama, fratele mai mic, văduva fratelui său cel mare Elena Leon Livescu, împreună cu două fetițe).

Aflîndu-se în pragul orbirii, pe lîngă decepția de a nu mai putea fi medic, noi probleme de viață i se ridicau în față, aducîndu-i mult zbucium. „Pentru noul meu fel de viață mi-am impus resemnarea și voința să-mi făuresc o cale posibilă de muncă demnă și cinstită", spune în autobiografia sa. „Un șir de împrejurări favorabile desemnau în zare o nouă aurora pentru mine : cultivarea aptitudinilor muzicale și aplicarea lor în învățămînt". Referindu-se la aceeași perioadă, în Jurnalul său Ivela notează : „Întîmplarea că în septembrie același an s-a întemeiat, la București, Academia de muzică și artă dramatică [3], a fost pentru mine, în dibuiala în care mă găseam, farul care a arătat calea viitorului meu. Într-adevăr, am fost admis la cursul de piano (prof. Voreas), la cursul de armonie (prof. Kiriac) și la contrapunct (prof. Cohen Lînariu), ca elev în condițiuni speciale". Care erau aceste condiții de studiu, scrie în autobiografie : „Își poate închipui careva, cu cîtă tenacitate eram înarmat ? Cu cîtă încordare studiam ? De luni pînă miercuri și apoi de miercuri pînă vineri veneam cu cîte 4—6 pagini de pian memorizate, notați bine : memorizate și în același timp cu temele de armonie și contrapunct scrise pe caiet și acestea nu erau printre lucrările slabe ale clasei mele, ci dimpotrivă. Îmi comandasem de la Paris cărți speciale, tipărite în relief, și am învățat ușor sistemul de citire prin palpare. Dar acest sistem, Braille, este bun acolo unde sînt și profesori pentru școli speciale. Eu, din contra, trebuia să mă lupt pentru a mă ține la nivelul camarazilor mei cu vedere normală și voiam să fiu o povară cît mai ușoară pentru dascălii mei binevoitori". Pentru a putea urma cursurile a fost ajutat de cumnata lui, Elena Leon Livescu, și de Belina Bejerano. „Cu o răbdare ce nu o pot avea decît sufletele rare, țesute numai din noblețe, cumnata mea îmi descifra la pian sonatele și studiile, frază cu frază, întîi mîna dreaptă, apoi cea stîngă. Doi ani de-a rîndul am trecut astfel prin sonatele de Beethoven, Mozart, Haydn, Weber, studiile lui Clementi, Kramer etc. Belina Bejerano (avea 16—17 ani) învăța și ea la clasa de pian a d-lui Voreas, urmărea după note felul cum executam bucata înainte de lecție și cu nespusă bunătate mă aștepta regulat după terminarea lecției pentru a mă conduce spre casă". O altă mărturie confirmă relatările lui Ivela : „Ivela venea des la noi. Surorile mele... erau excelente pianiste. Ivela le spunea ce studii și ce sonate trebuia să învețe. Ele îi cîntau bucata

[3] Academia de muzică și artă dramatică din București a funcționat, o vreme (începînd din anul 1900), paralel cu Conservatorul.

Scanned with OKEN Scanner

de 2—3 ori. (...) El se așeza (la pian) și cu talentul și simțul lui muzical excepțional, executa bucata aproape fără greșeală“ [4].

Intrarea sa ca student la Academia de muzică și artă dramatică în septembrie 1900 a coincis cu alte două evenimente foarte importante din viața lui. Primul a fost angajarea ca organist și dirijor de cor la Templul Mare spaniol (Kahal Grandi). Fostul organist plecase din țară fără să lase nici o piesă din repertoriul său, lipsind astfel templul de un serviciu impunător cu cantor, cor și acompaniament de orgă. Ivela însă avea în minte întregul repertoriu întrucît, încă elev fiind, asistase la toate manifestările în pofida urechelilor și interdicțiilor de a participa „ca să nu fure repertoriul“ [5]. El se oferă să reorganizeze serviciul liturgic cu orgă și cor, fără nici o retribuție, cerînd epitropiei să-i pună la dispoziție elevii școalei primare a comunității spaniole. Oferta sa a fost acceptată și el a reușit chiar de la început să realizeze ceea ce și-a propus. Ca urmare, Ivela a fost angajat organist și dirijor de cor, funcții pe care le-a deținut pînă la sfîrșitul vieții. Pe parcurs a activat, perioade mai lungi sau mai scurte, ca dirijor de cor și organist la mai multe temple. Al doilea eveniment, legat de începutul anului școlar 1900—1901, a fost angajarea sa ca profesor de muzică la gimnaziul evreiesc, devenit apoi liceul *Cultura*, ajungînd treptat să predea la opt școli.

În iunie 1902, la Conservatorul de muzică, unde își continuase studiile muzicale, a obținut certificatul pentru anul I și II la clasa de principii, iar în 1903 pentru anul I și II la armonie. Pe baza acestor certificate, împreună cu cele obținute la Academia de muzică și cu diploma de bacalaureat, a primit autorizația de a funcționa ca maestru de muzică. În același timp, pînă în 1906, a continuat să funcționeze și ca institutor la două clase ale Școlii spaniole de băieți. Angrenîndu-se în toate aceste activități, din nevoia de a-și susține din punct de vedere material familia, A. L. Ivela a renunțat la visul său de a pleca la Paris pentru a-și continua studiile de muzică în sistemul Braille.

De aci înainte, viața lui Ivela se va desfășura în condiții extrem de dramatice, într-o continuă luptă cu sine însuși și cu problemele de viață și de muncă datorate infirmității sale.

Dragostea pentru muzică l-a susținut de-a lungul întregii sale vieți. Avea „auz absolut“ ; această calitate îi permitea, de pildă, să recunoască în clasă, cu precizie, elevii care cîntau fals, să-și dea seama ce corist anume, din cîteva sute, intona greșit sau cînta prea puternic, să distingă fiecare voce dintr-un ansamblu și, tot astfel, instrumentele din orchestră. Odată, în clasă, a atras atenția unui elev că a scris pe tablă «George» în loc de «Gheorghe». «De unde știți ?» a îndrăznit să întrebe elevul, mirat. «Am urmărit scîrțîitul cretei pe tablă», răspunse Ivela. Pe stradă recunoștea pe cunoscuți după voce.

Deși tînăr, activitatea sa s-a extins în diferite și multiple domenii. În principal el a deținut trei funcții permanente : organist, dirijor la Templul spaniol și maestru de muzică în diferite școli.

---

[4] Fragment dintr-o scrisoare a fiicei celei mai mici a lui Haim Bejerano, din februarie 1978 (Colecția Raul Siniol).

[5] A. L. Ivela, *Memorii*.

Activitatea sa era orientată pe mai multe planuri. Ivela era și un foarte bun organizator de serbări școlare. Știa să însufleţească elevii, colegii și conducerea școlilor ca să-și dea tot concursul pentru serbările de fine de an sau pentru alte ocazii festive. Timp de 27 de ani el a organizat serbările anuale de la Liceul «Libros», Școala secundară «Cultura», Școala «Instrucţiunea Goldfarb» și de la încă alte 10 școli printre care Școala grecească și cea de la «Vatra Luminoasă». Aceste serbări școlare organizate de Ivela aveau o deosebită amploare, nu numai prin numărul mare al elevilor participanţi, dar și prin prezenţa unei numeroase asistenţe în care se aflau și reprezentanţii oficialităţilor ș.a.

În program un rol deosebit îl aveau corurile de elevi, ansambluri formate de multe ori din coruri reunite, ajungînd pînă la 1 000 de voci. Menţionăm cîteva manifestări corale mai deosebite :

— Reuniunile corale ale tuturor școlilor Congregaţiunii Templului, la Templul Coral, în aprilie și mai, în anii 1901, 1902, 1903.

— Reuniunile corale ale școlilor primare ale Congregaţiunii israelite, la Sinagoga Mare, din mai 1904, 1905 și 1906.

— La 29 iunie 1906, cu ocazia Expoziţiei Naţionale, la marea serbare a școlilor evreiești de la Arenele Romane, A. L .Ivela conduce pentru prima oară un cor de 1 000 voci cu orchestră, urmat de prezentarea tabloului alegoric «Geniul Școalei», prelucrare din limba germană de A. L .Ivela. Cu această ocazie i s-a acordat medalia de aur, placheta de colaborator și medalia jubiliară a Expoziţiei.

— La 24 ianuarie 1920 conduce la Templul Coral din nou un cor de 1 000 voci, format din elevii tuturor școlilor Comunităţii.

— În anul 1921 repetă aceeași serbare cu ocazia centenarului răscoalei lui Tudor Vladimirescu [6].

Programul concertelor corale, foarte variat și complex, era compus din coruri de Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Gluck, cîntece patriotice și populare românești, piese religioase (sepharde), multe din aceste ultime trei categorii fiind compoziţii sau prelucrări de Ivela.

În 1906 a renunţat la catedra de limba română — prima sa catedră — de la școala spaniolă de băieţi, rămînînd maestru de muzică la școala spaniolă de fete, școala spaniolă de băieţi, la liceul „Libros", școala secundară „Cultura", școala profesională „Focșăneanu" și școala „Instrucţiunea", pînă la sfîrșitul vieţii. Astfel, timp de 27 de ani a îndrumat generaţii întregi de elevi, care l-au stimat și l-au iubit, căci nu le era numai profesor de muzică, ci și îndrumător în viaţă, confident și prieten .Cei care mai trăiesc îi păstrează și astăzi sentimente de adîncă veneraţie.

Cînd intra Ivela în clasă — neînsoţit, întrucît în școală se putea orienta singur — elevii nu numai că se ridicau în picioare, ca la ceilalţi profesori, dar își pocneau călcîile milităreşte, pentru ca el să-și poată da seama de semnul lor de respect. În timpul orelor de muzică

[6] Aceste manifestări sînt menţionate de A. L. Ivela în *Memorii* și în afișul-program jubiliar din 23 aprilie 1926, cu prilejul împlinirii a 30 de ani de carieră didactică (Colecţia autoarei).

disciplina era chiar mai bună decît la celelalte ore, deşi Ivela nu folosea mijloace coercitive.

În drumul spre casă, sau de la o şcoală la alta, toate aflîndu-se aproape în acelaşi cartier (cu excepţia şcolii de la „Vatra Luminoasă") profesorul era însoţit de cîte un elev care-l ţinea de braţ. Acesta avea, pe lîngă rolul de călăuzitor, datoria de a răspunde la saluturile ce se adresau profesorului, căci elevii, deşi ştiau că nu pot fi văzuţi de el, cînd îl întîlneau îşi scoteau şapca în semn de respect. Era o mîndrie pentru elevi să-l conducă pe „domnul profesor" de la o şcoală la alta. Şi aşa, profesorul orb, cu o pălărie veche de pai, şi elevul care-l ţinea de braţ, atrăgîndu-i atenţia la marginea trotuarului, „coboriţi, domnu' Ivela", sau „urcaţi domnu' Ivela", mergeau încet pe drum, discutînd multe şi felurite probleme de şcoală, de viaţă.

Pedagog iscusit, A. L. Ivela a întocmit manuale şcolare de muzică pentru uzul şcolilor primare şi secundare, aprobate de Ministerul Instrucţiunii Publice şi recomandate elevilor de aproape toţi profesorii de muzică din şcolile statului. Scrise în colaborare cu Theodor Fuchs (primele), apoi singur şi, spre sfîrşitul vieţii, împreună cu Grigore Magiari, aceste manuale au constituit ani de zile baza învăţămîntului muzicii în toate şcolile primare şi secundare. Opera sa didactică este completată de culegeri sau albume de cîntece şi coruri clasice şi româneşti pentru şcolile secundare *(Lira maestrului, Lira şcolarului)*, precum şi de manuale didactice şi muzicale pentru nevăzătorii de la „Vatra Luminoasă", acestea din urmă scrise în sistem Braille. O concepţie originală se va distinge în *Orpheus* (Cartea iubitorilor de muzică) pentru cursul superior de liceu, scoasă în 4 ediţii, în care A. L. Ivela propune un fel nou de a înţelege muzica prin comparaţie cu literatura. Astfel „*Orpheus* era nu numai un manual de învăţămînt dar şi o antologie muzicală bine sistematizată, care poate figura în orice bibliotecă" se spunea într-o recenzie [7]. Tot în domeniul educaţiei muzicale, A. L. Ivela a publicat şi cărţile *De ale muzicii* şi *Povestiri muzicale*, apărute în 1910, şi, respectiv, 1911 — mici eseuri şi istorioare instructive. A mai scris o *Istorie a muzicii* şi un *Studiu asupra notaţiei muzicale*, netipărite, ale căror manuscrise ne sînt încă necunoscute [8].

Ca o încoronare a activităţii sale ne apare *Dicţionarul muzical ilustrat*, cuprinzînd bogate informaţii privitoare la noţiunile şi principiile muzicale, biografiile compozitorilor, termeni specifici muzicii româneşti ş.a. Ivela a muncit mult la acest dicţionar, dar nu a mai apucat să-l vadă editat. În cele din urmă zile ale vieţii sale, grav bolnav, abia a mai apucat să facă corectura ultimelor pagini ale dicţionarului, tipărit ca un omagiu postum adus aceluia care, înfruntînd loviturile soartei, şi-a dedicat viaţa slujirii muzicii şi şcolii. La apariţia

---

[7] M. Kandel, *Orpheus, Cartea iubitorilor de muzică de A. L. Ivela*, în *Curierul israelit* (Bucureşti), An XVI, nr. 1, 11 septembrie, 1921.

[8] Cele două lucrări sînt anunţate de A. L. Ivela în afişul-program al serbării jubiliare din 6 mai 1921, cu prilejul a 25 de ani de carieră didactică (Colecţia autoarei).

Scanned with OKEN Scanner

Dicționarului muzcial ilustrat, ziarul *Rampa* a publicat o recenzie, care evidențiază valoarea lucrării și competența autorului [9].

Desprindem cîteva fragmente din numeroasele mărturii primite de la foștii elevi sau colaboratori ai lui A. L. Ivela.

Nicolae Secăreanu, care a cîntat și sub bagheta lui Ivela, ne scrie în legătură cu *Dicționarul muzical ilustrat*: „Reeditarea *Dicționarului* ar fi și astăzi nu numai de un prețios folos iubitorului de muzică, dar ar constitui și un omagiu postum pentru un muzician valoros care nu trebuie uitat" [10].

Tot atît de apreciate erau și manualele didactice, după cum sublinia profesorul de muzică — azi pensionar — Constantin V. Popa; expunerea noțiunilor elementare teoretice era „simplă, clară, pe înțelesul tuturor și ușor de reținut. A fost unul dintre profesorii de muzică care, dîndu-și seama că teoria se învață mult mai ușor după ce se învață cîntecele, a folosit în cărțile sale acest principiu, dînd rezultate dintre cele mai frumoase. Melodiile de asemenea au fost alese cu gust, ușoare și cantabile, în așa fel încît se fixau în auzul elevilor, care le cîntau și după ce terminau orele de muzică. Cu privire la cîntecele care completau materialul didactic, Ivela, un mare îndrăgostit al muzicii de toate genurile, a căutat să lărgească mult orizontul iubitorilor de muzică, publicînd în manuale un mare număr de cîntece din bogatul repertoriu al muzicii universale. Cu asemenea calități de alcătuitor de manuale școlare și de bun pedagog în predarea muzicii, nu-i de mirare că marea majoritate a profesorilor de muzică foloseau în predarea obiectului respectiv manualele școlare ale lui Ivela. O valoroasă contribuție la răspîndirea cunoștințelor muzicale de tot felul, Ivela o aduce prin cartea *Orpheus*, lucrare ce pune la îndemîna celor ce nu au contact cu școala cunoștințele muzicale generale. De o deosebită importanță este și *Dicționarul muzical* al lui Ivela, alcătuit în ultimii ani ai vieții. Respectivul dicționar — al treilea în ordinea apariților, după Timotei Popovici (Sibiu) și Titus Cerne (Iași) — are puncte de superioritate față de primele două, cuprinzînd și unele biografii ale muzicanților celebri. Meritul acestui înaintaș al muzicii românești — acela care a fost Ivela — este cu atît mai mare cu cît, om de o vastă cultură muzicală, a fost orb în ultimii 30 de ani ai vieții. Recunoscători pentru tot ce a făcut pentru promovarea în cît mai bune condițiuni a muzicii românești în general, să cinstim cum se cuvine memoria lui A. L. Ivela" [11].

Profesorul Nicolae Lungu ne scrie: „Lucrările de muzicologie, lucrările didactice, creațiile muzicale vocal-simfonice îl arată pe Ivela ca un erudit muzician care a contribuit mult la ridicarea nivelului muzical al școalei noastre. Îmi amintesc cum în anul 1923, marele

---

[9] Liviu Artemie, *O lucrare valoroasă: „Dicționarul muzical ilustrat" de A. L. Ivela*. În: *„Rampa"*, An X, nr. 2823, 24 martie, 1927.

[10] Nicolae Secăreanu, *Amintiri* (11 iunie 1972); ms. aflat în colecția autoarei.

[11] Constantin V. Popa, *Amintiri* (7 iulie 1972); ms. aflat în colecția autoarei.

Scanned with OKEN Scanner

nostru înaintaș D. G. Kiriac scotea în relief meritele mari ale lui Ivela pe tărîm muzical în general și pe cel al învățămîntului în special. Aprecia îndeosebi apariția *Dicționarului muzical*, singura lucrare completă apărută în țara noastră pînă la el" [12].

Ioan D. Chirescu scria la 9 mai 1972 : „Am apreciat mult manualele sale (Ivela n.n.) de muzică, pe care le-a alcătuit pentru uzul școlilor, precum și neîntrerupta activitate de profesor la nenumăratele școli unde a dat bune rezultate. Am consultat cu interes acel *Dicționar muzical ilustrat* care s-a tipărit, ca omagiu, după încetarea din viață a celui care a muncit, pentru a-l termina, pînă în ultima clipă cînd a închis ochii săi stinși pentru totdeauna. Pentru tot ceea ce a realizat, pentru puterea sa exemplară de creator și demn cetățean al țării în care s-a născut și activat cu toată rîvna, pentru truda sa rodnică în domeniul artei muzicale în folosul tuturor, maestrul profesor A. L. Ivela a meritat și merită stima tuturor" [13].

Pînă în ultima clipă a vieții s-a dedicat pasiunii sale pentru muzică lucrînd la *Dicționar*. Pentru a-și putea încheia lucrarea, Ivela a apelat la ajutorul prietenului său Nicolae Oancea, la care a locuit un timp la Sibiu. „Numai cu Oancea pot termina această lucrare" obișnuia să spună Ivela. „În timpul acesta Ivela urmărea toată activitatea muzicală din Sibiu și mai ales a mea", ne scria N. Oancea. Eu dirijam reuniunea — faimoasa reuniune «Gheorghe Dima» — compusă din cele mai bune elemente din elita muzicală sibiană (...). Un corist mai putea lipsi de la o repetiție dar Ivela ba (...). Pregăteam un concert. La acest concert vroiam să-i fac o surpriză, introducînd o piesă de a lui (...). Mi-a făcut și un articol elogios în *Tageblatt* (1926) (...). Paralel cu această activitate urmărea și cealaltă mișcare muzicală a Sibiului, de pildă concertele simfonice ale orchestrei Stadtkapelle" [14].

Nu se poate încheia scurta incursiune privitoare la activitatea sa didactică și pedagogică, fără a nu ne referi și la tot ceea ce a făcut pentru alinarea suferințelor celor lipsiți ca și el de lumina ochilor, nevăzătorii de la „Vatra Luminoasă". Aici a fost profesor de limba și literatura română, de istorie și geografie și profesor de muzică. În această ultimă calitate a scris, adaptat și transcris în sistem Braille manualele sale didactice. De asemenea, a organizat serbări școlare, a condus coruri, a scris două scenete pentru nevăzătorii de la „Vatra Luminoasă" : *Munca și iubirea* și *O șezătoare la „Vatra Luminoasă"* pentru care a compus muzica și versurile. Tot el a compus și *Cîntecul Vetrei Luminoase*, un imn mișcător, dătător de curaj și plin de demnitate. Corul școlii făcuse asemenea progrese sub conducerea lui A. L. Ivela, încît la 6 decembrie 1912 s-a încumetat să-l aducă pe scena Ateneului Român, prezentînd un concert coral și recitări de versuri. Totodată, Ivela s-a mai ocupat de corurile din cadrul Asociației „Amicii orbilor" și a scris în revista *Vatra Luminoasă* articole despre activitatea

[12] Nicolae Lungu, *Amintiri* (26 mai 1972) ; ms. aflat în colecția autoarei.
[13] Ioan D. Chirescu, Scrisoare din 9 mai 1972, adresată autoarei.
[14] Nicolae Oancea, *Amintiri* (27 martie 1972) ; ms. aflat în colecția autoarei.

de profesor de muzică la nevăzători [15] și valoarea consolatoare a muzicii în viața celor lipsiți de vedere [16].

„Cîntul este — scria el — unul din cele mai binefăcătoare daruri ce s-a putut procura orbilor de la «Vatra Luminoasă», una din cele mai nepreţuite comori ce revarsă în sufletele lor îmbărbătare, bucurie și mîngîiere sufletească (...). Principiul unei asemenea clase de cînt nu este de a face artă, prin urmare, nu putea fi vorba de a alege elementele, ci toţi trebuiau să cînte și fiecare în parte așa cum poate să-și dea silința să cînte cu ceilalți, pentru ca să-și dezvolte simțul și vocațiunea, pentru ca să-și formeze auzul și vocea, pentru cei ce nu le au de loc" [17].

Odată, ca să le facă o bucurie acestor elevi, după o serbare jubiliară de la Teatrul Eforie, a adus la „Vatra Luminoasă" orchestra, care a repetat pentru ei tot concertul. Iar ei, nevăzătorii, au completat concertul cu cîteva coruri învățate cu Ivela. Elevii lui nevăzători îl iubeau, căci îl simțeau alături de ei în suferința lor. Glumea cu ei, căuta să le ridice moralul : pe mulți dintre ei i-a ajutat să-și găsească un serviciu. Venera Popescu, o fostă elevă a școlii „Vatra Luminoasă", apoi și ea profesoară la aceeași școală, spunea că Ivela „a fost un om plin de suflet și de umanitarism, care a căutat să ne insufle mult optimism și curaj în viață și reușea să ne facă să uităm că sîntem fără vedere" [18].

A. L. Ivela a desfășurat și o activitate publicistică, îndeosebi la *Curierul Israelit,* unde a publicat diferite articole și a susținut rubrica de cronică muzicală. Cronicile sale muzicale erau scrise într-un stil curgător, accesibil, A. L. Ivela încercînd să dezvăluie cititorului esența actului muzical. Arta pianistei Clara Haskil este prezentată ca evocatoare a spiritului autentic al muzicii pe care ea o interpreta, întărindu-l prin „însăși scînteia ei genială" [19]. Cu prilejul aniversării a 20 de ani de activitate a societății corale „Carmen", forță polarizatoare a mișcării corale din România, notează : „În alte țări mai înaintate s-au găsit muzicanți care să nemurească zvonul cîntecelor și al dansurilor populare. La noi se lucrase prea puțin pînă la dl. Kiriac, așa încît rostul societății «Carmen» s-a vădit de la primele încercări" [20]. Într-o

---

[15] A. L. Ivela, *Instrucțiunea orbilor noștri.* În : „Vatra Luminoasă" (București), An I, nr. 9, 10 august, 1908 ; nr. 10, 17 august 1908 ; nr. 11, 24 august, 1908.

[16] Idem, *Muzica la orbi.* În : „Vatra Luminoasă" (București), An II, nr. 6, 16 august 1909.

[17] Idem, *Instrucțiunea orbilor noștri...,* nr. 11, 24 august, 1908.

[18] Discuție consemnată la data de 5 aprilie 1972 (Colecția autoarei).

[19] A. L. Ivela, *Concertele pianistei Clara Haskil.* În : „Curierul israelit" (București), An XV, nr. 12, decembrie, 1922 ; a se vedea și idem, *Clara Haskil.* În : „Curierul israelit", An XV, nr. 8, 5 noiembrie, 1922.

[20] Idem, *20 de ani de activitate. Aniversarea societății corale „Carmen". Amintiri.* În : „Luptătorul" (București), An III, nr. 454, 2 ianuarie 1922 ; a se vedea și idem, *Cu prilejul jubileului societății corale „Carmen". Amintiri.* În : „Rampa" (București), An XI, nr. 2724, 22 noiembrie, 1926.

Scanned with OKEN Scanner

altă serie de articole, A. L. Ivela se ocupă de predarea muzicii în școală [21], preocuparea lui de căpetenie.

În legătură cu activitatea sa publicistică trebuie menționată și activitatea sa de conferențiar pe teme muzicale. A. L. Ivela era un bun vorbitor, expunerile sale aveau multă vervă, convingere și competență, captiva publicul.

Foarte apreciate în viața muzicală erau concertele organizate de Ivela cu colaborarea unor artiști cunoscuți. Aceste concerte au loc începînd din anul 1915 în București, la Ateneul Român, la Teatrul Lyric, Teatrul Eforie și, de cele mai multe ori, la Templul Spaniol, precum și în alte orașe ca Ploiești, Craiova.

Printre colaboratorii săi menționăm pe cîntăreții Alberto della Pergola, George Folescu, Jean Athanasiu, Grigore Theodorescu, State Botez, Victoria Costescu-Duca, Constanța Dobrescu, Nicolae Secăreanu, G. Niculescu-Bassu ca și pe instrumentiștii Aurelia Cionca, Marica și Umberto Pessione, Hugo Schwartz, R. Menaszes, Eggizio Massini, foștii săi elevi dr. Ovidiu Alfandry și Arthur Wechsler ș.a. [22]. Concertele erau, de obicei, organizate de un comitet în care se afla și Alberto della Pergola, alături de animatorul principal A. L. Ivela, care selecționa programele, în special din clasici : Haydn, Bach, Beethoven, Mozart, Haendel, Bruch, Schubert, Mendenssohn, Gluck ș.a. sau din compoziții proprii *(Cantata festivă, Psalmi, Aleluia, Așchivenu* etc.). Prin aceste concerte Ivela a polarizat spre Templul Spaniol colaboratori de elită dintre cei mai buni interpreți vocali și instrumentali ai timpului, mai toți artiști lirici la Opera română. În concerte, Ivela cînta la orgă sau dirija, întotdeauna pe baza memoriei sale uimitoare.

Concertele sale s-au bucurat de o bună primire din partea auditoriului. Presa timpului — în special *Rampa, Dimineața, Curierul israelit, Egalitatea* ș.a. — le-a consemnat, ele fiind de obicei bine considerate.

„În fața unei săli arhipline a avut loc duminică după amiază la Teatrul Lyric un extrem de reușit concert ⟨...⟩, deschis cu execuția a trei bucăți religioase din Beethoven, Bach și Mozart de către ansamblul vocal și instrumental magistral condus de maestrul Ivela. Dl. G. Folescu a cîntat apoi cu obicinuita-i bogăție de resurse vocale aria din Oratoriul *Creațiunea* de Haydn. Cu o voce caldă, dulce, extrem de mlădioasă și plină de rezonanță în acute, tenorul Alberto della Pergola a cîntat *Andante religioso* de Bizet. Din Haendel a cîntat *Largo.* Din opera *Xerxes,* dna Constanța Dobrescu, soprană dramatică a Operei române, iar baritonul Theodorescu o arie din Mendelssohn. Foarte reușit a fost și quartetul de soliști : Constanța Dobrescu, tenorul della Pergola, baritonul Theodorescu și basul Folescu care a intonat *Verset din*

---

[21] Idem, *Muzica în școlile noastre.* În : „Curierul israelit" (București), An II, nr. 19 (72), 22 iunie, 1908 ; nr. 23 (76), 20 iulie, 1908 ; nr. 24 (77), 27 iulie 1908 ; nr. 25 (78), 3 august, 1908 ; a se vedea și idem, *Referat asupra cîntului în școală.* În : „Institutorul evreu" (București), An I, nr. 3, 20 aprilie, 1906. Materialul a fost prezentat Congresului didactic israelit din Brăila la data de 23 aprilie 1906.

[22] O parte din programele de concert se află în colecția autoarei.

Psalmul 29 de Ivela. «Clou-ul» concertului a fost însă duetul Alberto della Pergola, G. Folescu, acompaniat de vioară, violoncel, harpă, pian și orgă cu răspunsurile întregului ansamblu de cor și instrumental. S-a executat cu măiestrie *Cantata festivă* de Ivela, o bucată superbă ca inspirație și armonizare. Concertul s-a încheiat cu *Imnul festiv* al lui Cohen Linariu executat de quartet cu ansamblul de voci și instrumente. În general o după-amiază muzicală cît se poate de reușită" [23].

În legătură cu activitatea concertistică trebuie să relevăm și cele două mari serbări jubiliare organizate de Ivela la 25 și 30 ani de activitate, în 1921 și, respectiv, în 1926, ambele la Teatrul Eforie. Caracterul măreț al acestor manifestări a fost reliefat în presă. Referitor la serbarea din anul 1921, se scria : „Sala încăpătoare a teatrului Eforie a fost prea mică pentru publicul venit. Au fost de față foști elevi, părinți ai copiilor atîtor generații care timp de 25 ani au trecut prin mîna de educator blînd și abil a acestui admirabil dascăl. Tot timpul a domnit un soi de comunitate de simțire, care animă deopotrivă pe dirijor, ascultător și executant. Iată de ce serbarea jubiliară a maestrului Ivela a fost ceva mai mult decît o simplă producțiune muzicală, a fost o sărbătoare duioasă care a deschis multe suflete. Programul alcătuit exclusiv din compozițiile sărbătoritului ne-a dat prilej să facem reflecția că din activitatea muzicală a acestuia, printr-o ciudată întîmplare, a fost cea mai puțin relevată opera sa de componist. Ar merita această parte a operei lui Ivela — care după umila noastră părere covîrșește tot restul — să preocupe în special publicul și critica muzicală. Ivela are un întreg repertoriu propriu care e compus din cele mai variate producțiuni în toate tărîmurile muzicii, începînd cu cîntul liric ușor, școlăresc, trecînd la piese corale de cea mai complicată structură (...). Ca dirijor, maestrul Ivela posedă o mare putere de nuanțare (...). Din bucățile executate Vineri, remarcăm *Păstorii și plugarii,* o idilă campestră gingașă și totuși energică, *Dor de sat* este o inspirațiune tinerească ce deșteaptă o dulce nostalgie în sufletul ascultătorului" [24]. Serbarea din 23 aprilie 1926 „a atras un public imens. Jubiliarul a dat dovezi de multă vioiciune și agilitate în conducerea corurilor orchestrei elevilor săi actuali și foști, iar elevii la rîndul lor au dat dovadă de zelul și arta maestrului lor. Cum muzica era alimentată în întreg din lucrările maestrului, s-a putut constata gingășia, sentimentalitatea și avîntul ideal al compozitorului profesor. În tot timpul festivalului care s-a prelungit la trei ore, a domnit o atmosferă de entuziasm în sală care privea deopotrivă pe maestru și pe talentații și bine formații săi elevi" [25].

Aceste cronici reliefează o altă latură, mai puțin cunoscută astăzi, a personalității sale, aceea de compozitor. Legat de necesitățile ime-

---

[23] Int., *Marele concert religios de la Teatrul Lyric.* În : „Rampa", (București), An VI, nr. 1378, 7 iunie 1922.

[24] * * *, *Serbarea școlară a maestrului Ivela.* În : „Mîntuirea" (București), An III, nr. 707, 12 mai 1921.

[25] * * *, (*Cronică*). În : „Egalitatea", (București), An XXXVII, nr. 18 din 30 aprilie, 1926.

diate ale activității sale, A. L. Ivela s-a dedicat îndeosebi alcătuirii unui repertoriu școlar și reconstituirii unui repertoriu religios sephardic, *Juvalul*, opera sa muzicală sinagogală — denumită astfel după numele celui dintîi cîntăreț, părintele celor ce „sunau" din harpă și din orgă, — rămasă moștenire, în manuscris, Templului Sephard : *„Cîntări religioase compuse, adaptate, culese și notate* de A. L. Ivela (coruri în 4 voci, cantor, soliști, orgă, instrumente). Repertoriu complet". Meritul său este că a știut să aleagă din muzica tradițională ceea ce plăcea mai mult, ceea ce devenise statornic și să suplinească prin creații proprii ceea ce era desuet. „Înfruntînd neajunsurile unei grele infirmități, am dictat notă cu notă, silabă cu silabă, acord cu acord, făcînd să se adune puțin cîte puțin totalul lucrării de față", scria Ivela în prefața *Juvalului* [26].

Nicolae Oancea [27] ne relatează că între anii 1913 și 1919 a lucrat cu Ivela, transcriindu-i pe note tot ceea ce Ivela compunea la pian, și își amintește cum Ivela improviza gîndindu-se la caracteristicile vocii lui George Folescu și în special a lui Alberto della Pergola, cantorul Templului, pe care Ivela îl aprecia în mod deosebit, după cum scria în aceeași prefață : „este înzestrat de natură cu o voce caldă și rar de frumoasă de tenor liric cu timbru baritonal ; posedă știința artei de a cînta frumos (belcanto) și mai ales emite cu multă înlesnire acute ample și strălucitoare".

Pe lîngă muzica liturgică, A. L. Ivela a compus și muzică laică pentru pian sau voce și pian, pe versuri ale poeților români consacrați sau pe versuri proprii. Cele mai multe dintre ele sînt creații în moda timpului, destinate interpreților diletanți : suita *Ecoul Carpaților*, *Polca miopilor*, *L'Amour du bien*, suita *O plimbare în zi de mai*, *Dans de primăvară*, *Pierrot și Pierrette*, *Cavalcada*, *A la Turca*, *Serenada* ș.a. ; se mai remarcă „dansurile naționale" *Olteneasca* și *Sultănica*, precum și romanțele *De dorul tău* și *Baba Nastasia*.

O altă grupă a muzicii sale este constituită de repertoriul coral destinat copiilor și tineretului, în special, la unison sau mai multe voci egale : *Păstorii și plugarii* (versuri de V. Alecsandri), *Ghiocei și viorele*, *Ucenicii* (versuri de I. Pribeagu), *Tîmplarul* și *Iarna* (versuri de G. Coșbuc), *Vatra*, *Păstorul*, *Marș soldățesc*, în canon (versuri de V. Alecsandri), *Sub drapel*, *Copiilor*, *Cîntec II* și *Bea și dumneata părinte* pe versuri de O. Goga, altele fiind destinate ocaziilor festive, precum și coruri de inspirație populară, ca *Dor de sat* (cuvinte de Petre Dulfu) și *Pastorală* (solo tenor acompaniat de cor) ș.a. Aceste coruri au fost adunate de Ivela în diferite culegeri de repertoriu coral sau preluate în antologii corale de către alți muzicieni. De asemenea, a mai compus cîntece pentru copii de vîrstă școlară și preșcolară, pe texte proprii, melodioase, ușor de reținut. Ele au fost tipărite pe cont propriu pe foi volante care circulau printre elevi într-o perioadă în care muzica fusese suprimată din școală.

---

[26] Manuscrisul se păstrează la Templul Spaniol.

[27] La acea vreme, N. Oancea era student. Datorită lui A. L. Ivela el devine, pentru un timp, profesor de violoncel la „Vatra Luminoasă", unde învață „să scrie note în Braille", cf. N. Oancea, *Amintiri*... (ms. aflat în colecția autoarei).

„Am pus atîta suflet — scria Ivela în autobiografia sa — în acele melodioare, astăzi învechite, dar tot încă pline de sevă. Ele au țîșnit dintr-o nevoie. Nevoia de a spune cum se pot înăbuși suferințele lăuntrice, cum se poate impune răbdarea în necazuri și cum trebuie întărită inima în lupta cu soarta. Cum trebuie ascunsă durerea, să nu te știe lumea că suferi. Lumea nu te suferă cînd știe că ești mohorît. Cîntul binecuvîntat (...) a fost pentru mine mijlocul de a exploda, aducînd buna dispoziție la cei din jurul meu și a fost izvorul dătător de tărie. Mă destăinuiesc celor ce s-ar interesa vreodată, pentru a afla cum de am trecut prin atîtea și atîtea zăgazuri în viață, că numai în acest fel, prin muzică, le-am învins pe toate“ [28].

Această profesiune de credință este valabilă pentru întreaga activitate muzicală a lui Ivela, pentru întreaga sa viață curmată de timpuriu, înainte de a împlini 49 de ani (19 februarie 1927). Handicapat de soartă în momentul crucial al alegerii drumului în viață, fără a se descuraja și resemna, Ivela a luat-o de la început pe un alt făgaș în care s-a realizat pe sine. „Cînd stai să te gîndești — ne scrie soprana Victoria Costescu-Duca — la felul cum trăia și muncea Ivela, este impresionant volumul și calitatea activității sale, cu atît mai mult cu cît suferea de o așa gravă infirmitate ca lipsa văzului. În schimb avea un auz absolut și aceasta i-a dat posibilitatea să fie un om de valoare în muzică, un înaintaș al muzicii din țara noastră, care merită să fie evocat și cunoscut de posteritate“ [29]. Harpista Marica Pessione ne scria : „Ansamblul coral, instrumentiștii, soliștii, toți îl respectau și îl iubeau. În special îl admirau pentru că, deși lovit de soartă de o asemenea infirmitate, totuși era trup și suflet dăruit muzicii. Era plin de optimism și nu făcea niciodată impresia că e un resemnat al soartei sale vitrege. Dimpotrivă, era plin de curaj și entuziasm“ [30].

Din relatările celor ce l-au cunoscut se desprind ca principale trăsături ale caracterului său sensibilitatea, căldura sufletească, demnitatea, dîrzenia. Era spiritual, avea mult umor și întreținea în jurul său o atmosferă de bună dispoziție. Iubea muzica și muzica era sensul vieții sale. Muzicalitatea sa deosebită i-a permis să pătrundă în esența fenomenului muzical. Muncea enorm, cu multă pasiune și dăruire de sine. Foarte ordonat, îi plăceau disciplina și punctualitatea. Exigent cu sine însuși, era exigent și față de alții.

„Era un admirativ, am înregistrat și această latură a firii sale : capacitatea de a admira. Și numai autenticii artiști sînt înzestrați cu această însușire de o mare noblețe spirituală. A fost de o sensibilitate deosebită — artist și om — realizînd o armonie perfectă“ [31].

---

[28] A. L. Ivela, *Memorii.*

[29] Victoria Costescu-Duca, *Amintiri* (20 noiembrie 1972), ms. aflat în colecția autoarei.

[30] Marica Pessione, *Amintiri* (14 iulie 1972), ms. aflat în colecția autoarei.

[31] I. Peltz, *Evocare* (1972), ms. aflat în colecția autoarei.

Scanned with OKEN Scanner

Deosebitele sale calități i-au permis să-și ducă la bun sfîrșit opera didactică și de popularizare a muzicii în cadrul larg al învățămîntului muzical românesc din perioada interbelică. Această operă a reprezentat în epoca sa și peste ani o contribuție substanțială în procesul de formare a gustului muzical a generații întregi de iubitori ai muzicii.

Ca și Horațiu, Ivela ar fi putut spune „Exegi monumentum, aere perennius".

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

DAMIAN VULPE

Orchestra muncitorilor reşiţeni

Pe meleagurile Banatului montan, unde de peste 2000 de ani erau cunoscute minieritul și prelucrarea fierului, cu două veacuri în urmă s-au constituit uzinele Reșița. Născute astfel pe baza unor vechi tradiții în domeniul industriei metalurgice, uzinele atrăgeau încă din secolul al XVIII-lea atenția pentru realizările importante obținute, precum și pentru destoinicia și experiența lucrătorilor. Nu de puține ori călători străini, printre care și abatele italian Francisco Griselini, care a vizitat Reșița în 1775 [1], relevă munca grea a metalurgiștilor reșițeni, dar și îndemînarea lor deosebită. Acest proletariat priceput era format din foștii țărani iobagi ai satelor din împrejurimi și din meșteșugarii colonizați din diferite colțuri ale Imperiului habsburgic.

Dar roadele muncii acestor oameni au fost aproape în întregime nimicite în timpul asediului regimentului 13 grăniceri, credincioși curții imperiale, care au înăbușit revoluția din 1848. „În incendiul ce a suferit atunci Reșița, au ars 143 case, iar din uzine 1 fierărie, 2 magazii și toate birourile cu arhiva lor. În timpul revoluției, cei mai mulți locuitori au părăsit orașul montanistic, alții au murit de holeră, iar restul — foarte puțini — au rămas în viață la locul lor" [2].

De aceea, despre o activitate muzicală, despre o înjghebare a vreunei fanfare sau orchestre, sau numai a unei mici reuniuni nu poate fi vorba înaintea revoluției, sau chiar dacă au existat astfel de tendințe, urmele lor au fost șterse, neputînd răzbate pînă în zilele noastre. Un fapt hotărîtor ce contribuie la înjghebarea unei fanfare muncitorești, respectiv a unei formații instrumentale, este colonizarea de noi muncitori după revoluția din 1848—49. Acești noi coloniști veneau din Germania, Austria, Bavaria, Boemia și alte ținuturi, aducînd cu sine vechea tradiție muzicală din acele părți, unde orchestre și fanfare existau cu mult înainte.

Edificator este actul de expatriere [3] (Heimats-Schein) al muncitorului textilist (Webemeister) Johann Braumann (n. 1823 la Bukov), care s-a stabilit la Reșița în 1853, venind din Boemia. Pe actul său mai este specificat „Dorfmusikant" (muzicant de țară), fapt confirmat și prin activitatea ulterioară în cadrul fanfarei și orchestrei, nu numai a lui,

---

[1] Cf. Colectiv de autori : *Uzinele Reșița în anii socialismului,* Edit. Academiei R.S.R., București, 1963, pag. 9.

[2] I. Păsărică. Monografia *Reșița,* Imprimeria centrală, București, 1936, pag. 18.

[3] Document în colecția ing. Iosif Braumann.

dar și a fiului său și a nepotului, care pînă nu demult a fost membru al orchestrei.

În istoricul orașului Reșița publicat de ziarul *Reschitzaer Zeitung* din 1940 și apărut în 18 fascicole, *Gründung und Gestaltung Reschitza's* de Bruno Windhager, este amintit ca an de fondare a orchestrei, denumită *Werkskapelle*, anul 1865 [4]. Data corespunde perioadei de formare a ei, dar nu este precisă. Cert e că *Werkskapelle* a apărut înaintea celorlalte asociații muzicale corale sau chiar înaintea apariției unui ziar local, a fost deci prima formă de manifestare culturală a proletariatului reșițean, dar o putem considera ca o primă manifestare cultural-artistică a proletariatului întregii țări.

Faptul că orchestra a existat încă înainte de 1865 este dovedit printr-un act ce consemnează o apostrofare a conducerii uzinei adresată muzicanților orchestrei care cîntaseră la o petrecere populară fără a avea aprobarea directorului plecat la Viena. Actul datează din anul 1852 și este în prezent rătăcit într-o arhivă ; a rămas doar însemnarea asupra conținutului.

Altă dovadă poate fi și o știmă de orchestră, o partidă de flaut, cuprinzînd *Steierische Tänze,* iar pe verso *Reichstadt Ländler,* purtînd adnotarea „Prag am ... 1858 abgeschrieben" [5]. Știma a fost adusă sau trimisă probabil la cererea orchestranților reșițeni doritori mereu de a-și mări repertoriul. Sau altă știmă copiată la 20 noiembrie 1864, care nu dovedește altceva decît preocuparea muzicală și existența unei formații [6].

Fanfara s-ar fi putut constitui chiar odată cu începuturile activității uzinelor, dar documente concludente nu ne stau mărturie. De asemenea, acea știmă de fanfară din 1828, ce ar fi fost în bliblioteca formației și pe care s-a bazat sărbătorirea a 150 de ani de existență din 1978 [7], sau alte date din perioada premergătoare revoluției din 1848—49 nu sînt concludente mai ales că nu există documentele.

Primul dirijor al orchestrei Uzinelor de Fier, numit „Kapellmeister der Werkskapelle", este Johann Dworszak, cel care va conduce și *Corul vocal român* în primii ani ai existenței sale, adică din 1872. Chiar și Virgil Birou, în articolul său *Ciprian Porumbescu și corul muncitorilor de la Reșița,* spune că pentru înființarea unui cor, românii locali „aveau doar în față orchestra străveche a Uzinelor și corul german *Reschitzaer Gesangverein* înființat în 1870" [8]. Aceasta este încă o dovadă că orchestra, dacă e denumită străveche, nu putea să fie înființată doar cu patru sau cinci ani înainte, ci activitatea ei însuma cel puțin vreo zece-cincisprezece ani la acea dată.

Orchestra uzinelor de fier, sau *Werkskapelle,* avea încă din anii constituirii un dublu aspect în activitatea ei : în primul rînd de fan-

---

[4] Bruno Windhager: *Gründung und Gestaltung Reschitza's* în *Reschitzaer Zeitung,* 1940, fascicolul 16, pag. 68.

[5] Biblioteca muzicală a Casei de cultură a sindicatelor din Reșița.

[6] Ibidem.

[7] Cf. *Neue Banater Zeitung,* an XXII, 5 decembrie, 1978.

[8] În *Studii de muzicologie;* Edit. Uniunii compozitorilor din R.S.R., 1956, nr. 2, pag. 57.

fără, și în al doilea rînd de orchestră obișnuită cu cordari. În prima formă, participa la diferitele manifestări în aer liber, parăzi sau defilări, iar în cea de a doua, era destinată sălii, atît de concert, cît și de dans, deoarece se știe că, pînă în preajma celui de-al doilea război mondial, orchestra a fost obligată să susțină partea muzicală la toate petrecerile dansante.

De altfel, în prima perioadă a existenței sale, ce se extinde pînă prin 1905, *Werkskapelle* are în obiectivele ei de activitate doar participarea la diferitele serbări populare cum sînt cele de Sf. Barbara, Sf. Florian sau, mai tîrziu, de 1 Mai etc., cînd munca în uzine înceta și toată populația se îndrepta spre locul serbării și al petrecerii. „An solchen Tagen — scrie B. Windhager — musste unsere arme Werkskapelle blasen, flöten, trommeln und geigen früh morgens zum Zapfenstreich, beim Aufmarsch zum Kirchgang, nachmittags im Parke zum Tanze, die ganze Nacht bis in die späten Morgenstunden“ [9]. Orchestra cînta marșuri, potpuriuri, după masă, la dans, valsuri, polci, ländlere și serenade, în special în cinstea înalților oaspeți ai St.E.G-ului [10], denumirea societății de care ținea uzina.

O altă obligație a fanfarei era aceea de a executa muzica la înmormîntările diferitelor personalități, ale muncitorilor și funcționarilor și ale membrilor familiilor lor. Trebuie precizat aici că exista un „fond de muzică“ la care contribuia fiecare angajat al uzinei și ca urmare se bucura de anumite drepturi, cum sînt cele de a participa la petreceri și dans unde cînta orchestra și de a avea la înmormîntare muzică. Regulamentul fondului de muzică al orchestrei prevedea chiar numărul muzicanților ce trebuia să participe la înmormîntări.

Regulamentul din 1925 prevedea :

La funcționari, orchestra completă cu șeful orchestrei.

La maiștri, subfuncționari și servitori :

a. — dacă s-a accidentat în serviciu : orchestra întreagă fără tobă.

b. — la moarte naturală : 18—20 persoane (muzicanți).

La muncitori, care sînt cel puțin de un an membrii fondului :

a. — dacă s-a accidentat în serviciu : 14—16 persoane.

b. — la moarte naturală : 12 persoane [11].

În ziarul „Die Berzava“ („Reschitza-Borgschaner Wochenblatt“) nr. 23 anul XI, din 6 iunie 1886, cu ocazia funeraliilor lui Adolf Diaconovici, personalitate conducătoare, se scrie referitor la orchestră : „Den Zug eröffneten die Schulkinder, die Bergleute mit der Werkskapelle in pleine-Parade, die Arbeiter...“ [12].

---

[9] B. Windhager. *Op. cit.*, fascicolul 8, pag. 30. „În astfel de zile, biata noastră orchestră trebuia să sufle, să fluiere, să cînte din viori și tobe de dis-de-dimineață pînă la retragerea cu torțe — (dimineața) la mersul spre biserică, după masa în parc la dans, și toată noaptea pînă tîrziu în dimineața următoare“.

[10] Staatliche Eeisenbahn Gesellschaft (Societatea de stat a căilor ferate din Austro-Ungaria).

[11] *Regulamentul fondului de muzică al orchestrei*, Tip. Corvin, Reșița 1925, pag. 9.

[12] „Convoiul a fost deschis de elevi, (veneau apoi) minierii cu orchestra în formație, lucrătorii“...

Scanned with OKEN Scanner

Ca uniformă, orchestranţii purtau, ca şi în alte părţi, costumul minerilor (Bergmannsuniform), aproape identic cu cel al minerilor din ţările Europei centrale. Aceasta se poate observa din fotografiile păstrate din 1903, 1907, 1912 [13], sau în cele din preajma celui de-al doilea război mondial. Orchestranţii însă trebuia să-şi procure singuri această uniformă, care în 1880 costa nu mai puţin de 13 guldeni [14].

Orchestra în uniforma de miner.

Cît despre componenţa orchestrei putem spune că în tot timpul existenţei sale, pînă în zilele noastre, ea a fost şi este compusă în majoritate din muncitori. Rar aflăm cîte un mic funcţionar, sau ca în zilele noastre un inginer ori tehnician, să cînte timp mai îndelungat în cadrul orchestrei. Iar în privinţa componenţei naţionale, putem spune că ea cunoaşte aceeaşi evoluţie ca de altfel şi componenţa naţională a oraşului montanistic. La început, majoritatea orchestranţilor o formau reprezentanţi ai naţionalităţilor conlocuitoare adică : germani, cehi, slovaci, boemi. Acest fapt se poate observa şi pe unele tablouri jubiliare, unde erau trecute şi numele muzicanţilor. Românii vor intra în orchestră abia în jurul anului 1900, şi în număr mai mare mai ales după 1920.

[13] Fotocopii, colecţie personală.

[14] Cf. B. Windhager, *Op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

Două tablouri (cu fotografii) făcute cu ocazia unor aniversări dovedesc de asemenea activitatea intensă și îndelungată a orchestrei. Primul datează din 1893 și reprezintă jubileul de 25 de ani al celui de al doilea Kapellmaestru, Anton Pawelka. Alături de el sînt puse fotografiile a 29 de muzicanți. Deci Pawelka a intrat în cadrul orchestrei prin 1868, dar probabil că funcția de Kapellmaestru a obținut-o mai tîrziu, deoarece în jurul anilor 1870—72, J. Dworszak deținea încă această funcție.

Celălalt tablou reprezintă jubileul de 30 de ani al tamburului major Franz Lokota din 1896, cu 27 muzicanți alături, ceea ce ne arată că aceasta funcționa în orchestră încă din 1866.

În perioada în care la conducerea orchestrei vine Anton Pawelka (1875—80) se observă primul avînt, primul pas chiar spre muzica simfonică. Totuși se vor continua și vechile forme de manifestare — participarea la diferitele serbări și la muzica de promenadă organizată duminica în fața clădirii direcțiunii din piața bisericii catolice.

Aproape la toate concertele, „Liedertafel", organizate de *Gesangverein* (Reuniunea germană de cîntări) începînd din 1880 de cînd se găsesc dovezi precise (programe ale manifestărilor păstrate la Muzeul din Reșița), *Werkskapelle* susține acompaniamentul unor coruri sau al unor soliști vocali (27 II 1881, 10 V 1881, 26 XII 1888 etc.). La „Fest-Liedertafel" din 2 iulie 1881, participă și *Reuniunea română de cîntări și muzică* cu un program de coruri de compozitori români, urmat fiind de cîteva piese cîntate de corurile reunite acompaniate de *Werkskapelle*.

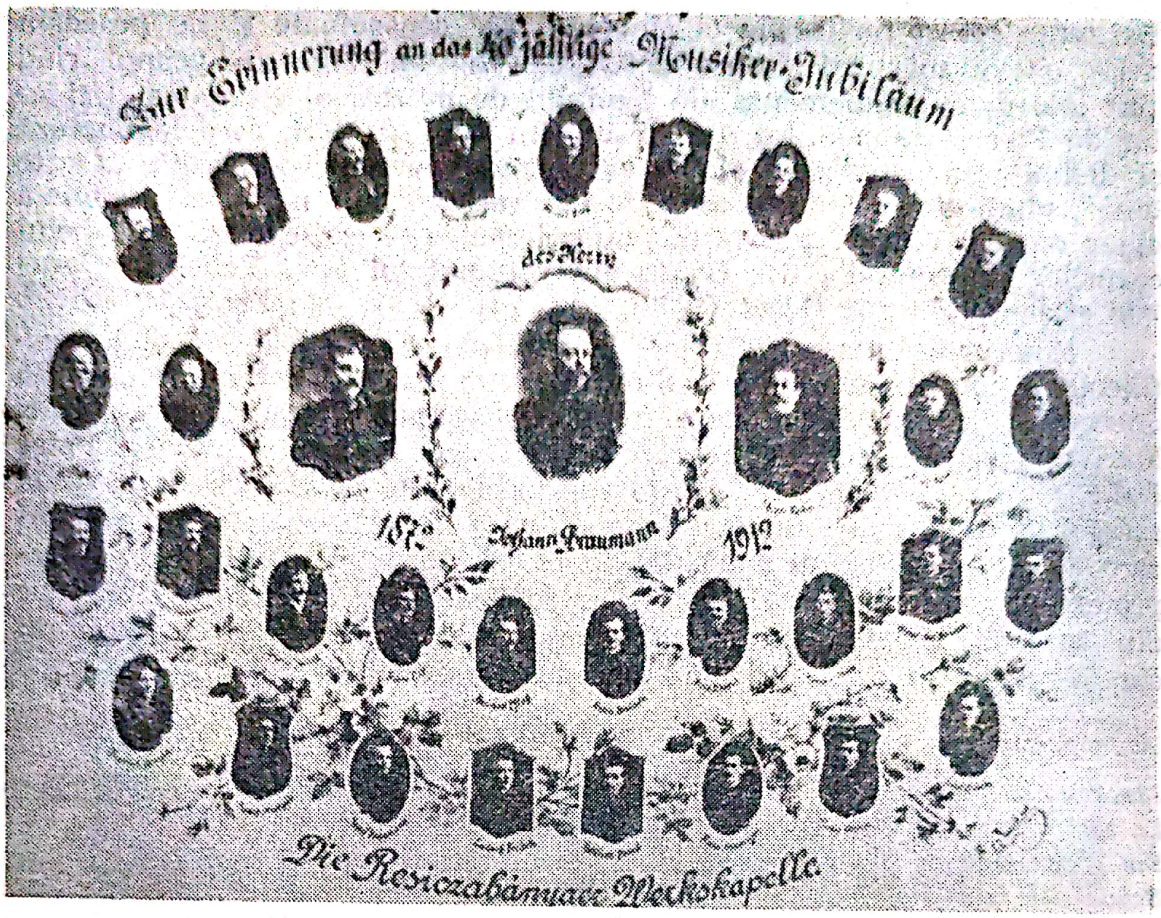
Dar nu numai acompaniamentul formează activtiatea concertistică a orchestrei. În broșura *Eintagsfliegen* (Însemnări de călătorie) — o culegere de articole, apărute în diferitele ziare ale vremii, a doctorului Ștefan Godian, tipărită în 1903 [15] — figurează și un capitol *Operetten und Dilettantentheater — Vorstellung des Reschitzaer Gesangverein am 3 Juni 1899,* în care se amintește că orchestra a executat cavatina din opera *Robert Diavolul* de Meyerbeer și uvertura *Rosamunda* de Fr. Schubert. Executarea uverturii *Rosamunda* constituie de fapt actul de naștere al orchestrei simfonice muncitorești, în adevăratul sens al cuvîntului. De aci înainte în repertoriul orchestrei își vor face din ce în ce mai mult loc lucrări orchestrale mai ample, ceea ce va duce la educarea muzicală a maselor muncitorești reșițene, iubitoare de muzică. Chiar autorul broșurii, dr. Șt. Godian, scrie în același articol: „în călătoriile mele de pînă acum în orașele și orășelele Ungariei de sud, nu am întîlnit un al doilea oraș în care nobila artă a sunetelor să fie servită cu atît elan ca în Reșița noastră iubită".

Numărul orchestranților crește însă continuu. În 1912 vor fi 34 de membri, după cum reiese de pe tabloul jubileului de 40 de ani al violoncelistului Johann Braumann. Mereu vin noi muzicanți din diferite colțuri ale imperiului, atrași de activitatea orchestrei și mai ales de posibilitățile de cîștig ce le oferea uzina.

---

[15] Tipărit și editat de A. Rosner Nemet-Bogsan, 1903, pag. 36.

Scanned with OKEN Scanner



Tablou jubiliar (1912).

Astfel, la 12 octombrie 1898 vine flautistul Iosif Bartl, care va deveni mai tîrziu și Witzekapellmeister (1964), iar în 1902, Peter Rohr [16] (1881—1956). De numele acestuia din urmă se va lega întreaga dezvoltare a orchestrei pînă în preajma celui de-al doilea război mondial. Dar după retragerea lui Anton Pawelka (1839—1909) din activitatea dirijorală, la conducerea orchestrei vine Otto Sykora (1907), care funcționase înainte în calitate de Kapellmeister la Anina [17], unde exista o formație asemănătoare patronată de aceeași societate (St.E.G.) [18].

De acum înainte orchestra își canalizează activitatea în două direcții bine delimitate și anume : ca fanfară (de obicei membrii ei sînt și în orchestra simfonică, deoarece aproape fiecare muzicant cînta la două instrumente, unul de suflat și unul de coarde), iar pe de altă parte ca orchestră obișnuită ce se va manifesta atît în concerte simfonice (denumire încetățenită de fapt mai tîrziu) cît și ca acompaniatoare la toate înscenările de operetă și operă organizate de diferitele reuniuni de cîntări și muzică din localitate.

Fanfara își continuă activitatea obișnuită în toată această perioadă.

[16] Cf. *Reschitzaer Wochenschau*, an VI, 22 iun. 1930.
[17] Relatare verbală a flautistului I. Bartl.
[18] Idem, supra 10.

Scanned with OKEN Scanner

Existența cît și realizările ei sînt însă rar consemnate și nu posedăm decît cîteva mărturii despre activitatea ansamblului. În primul rînd sînt cele două regulamente ale fondului de muzică al orchestrei Uzinelor de Fier și Domeniilor din Reșița din 1925 și 1934, care legiferează și delimitează activitatea ei, cît și diploma purtînd specificația „foarte bine", obținută de fanfara muncitorilor reșițeni la 1 mai 1924, semnată chiar de Ion Vidu [19]. Existența fanfarei mai este consemnată în tabelul corurilor și fanfarelor din Banat din volumul lui Iosif Velceanu *Corurile și fanfarele din Banat* (1929), pag. 101 — nr. 32 : Fanfara UDR [20].

Noua activitate a orchestrei în perioada 1907—1940 constă în susținerea acompaniamentului la diferitele reprezentații lirice, începînd cu operete și terminînd cu opere reprezentative ale literaturii universale. Meritul deosebit în aceste prezentări îl are neobositul dirijor Peter Rohr, care a condus toate aceste spectacole .Ele au contribuit mult la atragerea unui mare număr de auditori spre arta sunetelor, auditori care au fost pe parcurs educați prin însăși ridicarea nivelului de interpretare și creșterea valorii lucrărilor reprezentate. Iată repertoriul liric din această perioadă, cu specificarea anului premierii și a reuniunii care a susținut-o, orchestra fiind mereu cea a uzinei.

János Vitéz	K. Pongrátz	1907	Magyar Olvasokör
La șezătoare	T. Brediceanu	1910	Reuniunea română
Ein Walzertraum	O. Straus	1912	Sängerbund
Brüderlein fein	Leo Fall	—	„
Die schöne Galathé	F. Suppé	—	Gesangverein
Ripp	R. Planquette	—	„
Csárdáskiralynö	E. Kálman	1921	Magyar Olvasokör
Mágnás Miska	A. Szirmai	1922	„
Der Obersteiger	K. Zeller	1923	Sindicatul metalurgistic
Drei mädelhaus	Schubert-Berté	1924	Sängerbund
Das Hollandweinchen	E. Kálman	1924	Reun. fem. izraelite
Der Tanz ins Glück *	O. Straus	1925	Gesangverein
Alt Wien	J. Lanner	1925	Sängerbund
Die Rose von Stambul	L. Fall	1926	„
Die Verlobung bei der Laterne	J. Offenbach	1926	Eisernes Quartett
Martha	F. Flotow	—	Gesangverein
Der Bey von Marokko	V. Hollaender	—	Sängerbund
Katja die Tänzerin	J. Gilbert	1926	Leseverein
Gräfin Mariza	E. Kálman	1927	„
Teresina	O. Straus	1928	„
Zirkusprinzessin	E. Kálman	1930	Sängerbnd
Die Nürnberger Puppe	A. Adam	1931	Eisernes Quartett
Cavalleria rusticana	P. Mascagni	1931	„

[19] Diploma a fost expusă în holul Casei de cultură a sindicatelor din Reșița, etaj I.

[20] Uzinele și Domeniile din Reșița.

* Titlul operetei este de fapt : *Der Tanz um die Liebe.*

Scanned with OKEN Scanner

Crai Nou	C. Porumbescu	1932 Reuniunea română
Die blaue Mazur	F. Lehar	1934 Sind. matelurgistic
Bărbierul din Sevilla	G. Rossini	1934 Eisernes Quartett
Tosca	G. Puccini	1934 ,
Eva (Das Fabrikmädchen)	F. Lehar	1936 Sind. metalurgistic [21]

În total se numără vreo 28 de lucrări în intervalul de aproximativ tot atîţia ani, rezultat destul de frumos dacă ne gîndim că atît soliştii, corul cît şi orchestra erau doar amatori, care-şi dedicau puţinul timp liber muzicii.

SALA „OLTENIA" SAALE

INVITARE

La 10 Noemvrie 1934 ... seara precis, se reprezintă de către Reuniunea de cânt ... Cvartetul de Fier" cu concursul ... Muzicei Uzinelor

EINLADUNG.

Am 10. November precis um 9 Uhr Abend gelangt zur Aufführung durch den Gesangverein „Eisernes Quartett" unter Mitwirkung der Werkskapelle

MEGHIVÓ.

November 10-én este pont 9 órai kezdettel ... színre kerül a „Vas ... Quartett" előadásában ... gyári ... zenekar közreműködésével

Der Barbier von Sevilla

Nach der Vorstellung Tanz.

Előadás után tánc.

Despre felul în care orchestra uzinelor cînta la aceste reprezentări se poate afla din unele articole din presa locală. În nr. 7 din 6 decembrie 1931 al ziarului *Reschitzaer Wochenschau* cronica serii de operă a orchestrei U.D.R. din 28 noiembrie 1931, susţinută în sala *Oltenia,* consemnează : „Das Orchester passte sich unter Meister Rohrs zielbewusster Leitung, dem Vortrag mit vollem Verständnis an" [22]. În program, pe lîngă opera *Cavalleria rusticana* de P. Mascagni, (soliști : Radu Trifu - Turidu, Chiva Olariu — Santuzza, Carl Schmidt — Alfio, S. Szabo - Lola şi Anna Bartz - Lucia), au figurat şi cîntecul *Mult*

[21] După programe de sală, afişe, ziare din colecţia personală, sau din relatări verbale.

[22] „Orchestra s-a adaptat cu deplină înţelegere execuţiei sub conducerea fermă a Maestrului Rohr".

Scanned with OKEN Scanner

mă-ntrabă inima de T. Brediceanu, sextetul din opera *Lucia de Lammermoor* de Donizetti, aria bijuteriilor din *Faust* de Gounod și prologul din *Paiațe* de Leoncavallo. Acest concert a fost consemnat printr-o avancronică și în ziarul *Deșteptarea* din noiembrie 1931.

La reprezentarea operei *Tosca* de Puccini, *Reschitzaer Zeitung* din 16 iunie 1934 publică un articol al inginerului A. Wilinger intitulat *Opernabend*. În el se spune : „Das U.D.R. Orchester meisterte in eherner Ruhe Dirigent Peter Rohr, dessen unermüdlicher Mühewaltung wohl auch ein Löwenanteil an den vollen Gelingen des Meisterwerkes gebührt... Das Orchester selbst bot das Beste, konnte aber leider wegen dem beschränkten Orchesterraum nicht entsprechend besetzt werden, so dass die herrlichen Cello und Fagott-Partien nur mangelhaft vertreten waren und somit mit den Bässen nicht vollends zur Geltung kamen. In der Holz und Blasharmonie waren ansonsten Flöten, Oboe, Clarinett, Horn und Posaune diesmal diskret vertreten und passent sich jeweilig den Solisten als richtige Grundlage an, wärend im Schlagwerk auch das Glockenspiel exakt gebracht wurde“ [23].

Poate că reprezentațiile de operă, în special ultimele cu *Bărbierul, Cavalleria* sau *Tosca,* nu atingeau un nivel artistic asemănător cu cele din orașele unde existau teatre de operă profesioniste, totuși aceste reprezentații arată interesul și dragostea pentru genul liric, dorința de a prezenta muncitorilor, colegilor lor, aceste capodopere.

Adevărata calitate de orchestră simfonică se manifesta însă atunci cînd orchestra uzinei apărea pe estrada de concert, prezentînd lucrări simfonice și acompaniind soliști instrumentali. De altfel, aceste concerte se organizau în special cu ocazia venirii unui solist, cu care prilej orchestra completa programul cu unele piese simfonice. Pe baza unor afișe — ce le deținem — am putut stabili că orchestra a apărut în 1907 la 9 noiembrie, pe scena sălii *Pannonia,* într-un concert „Liedertafel“ al Sängerbund-ului, sau la 15 februarie 1920, în sala *Oltenia,* cînd a susținut o serată („Gemütlicher Abend“), al cărei beneficiu era prevăzut pentru ajutorarea muzicanților.

În concertele organizate în perioada de la 1910 pînă la 1930, apar, concomitent, la pupitrul orchestrei, atît dirijorul Otto Sykora, cît și Peter Rohr, sau uneori dirijorul oaspete Géza Fessler de la teatrul orășenesc din Zürich [24]. Majoritatea concertelor însă erau organizate cu concursul pianistei Grete Tietz din localitate, care a prezentat într-o perioadă de 12 ani cam tot atîtea lucrări concertante.

---

[23] „Dirijorul Peter Rohr a stăpînit orchestra U.D.R. prin calmul lui de neclintit. Muncii lui neobosite îi revine desigur partea leului din reușita deplină a capodoperei... Orchestra a dat tot ce avea mai bun, dar nu a putut să apară în formație completă din cauza spațiului restrîns al fosei, astfel că minunatele partide ale violoncelului și fagotului au fost insuficient reprezentate, neputîndu-se asigura pe deplin echilibrul sonor cu bașii. Altminteri, la lemne și alămuri, flauții, oboii, clarineții, cornii și trombonii au fost de data asta prezenți cu discreție, adaptîndu-se corespunzător soliștilor ca o potrivită bază sonoră, în timp ce la percuție glockenspielul a fost folosit corect“.

[24] *Reschitzaer Zeitung,* an XXV, 20 aprilie 1911.

Un astfel de concert, organizat la 5 iunie 1922 în sala mare *Oltenia*, cu concursul reuniunii de muzică *Eisernes Quartett* şi al orchestrei, a cuprins în program pe lîngă piese solistice cîntate de pianista Grete Tietz, coruri şi uvertura *De-aş fi rege* de A. Adam, dirijată de O. Sykora, iar Peter Rohr a prezentat în acelaşi concert finalul *Simfoniei a IX-a* de Beethoven, cu corul bisericii romano-catolice, şi *Concertul pentru pian şi orchestră în mi bemol major* de F. Liszt [25]. Presa consemna, cîteva zile mai tîrziu : „Herr Dirigent Peter Rohr zeigte auch diesmal was der Stab in einer Hand hervorzaubern kann, wenn der Geist eines wahren Musikers sie beseelt. Die Werkskapelle spielte die Begleitung hoch über dem alltäglichen Mass, die wackeren Herren Musiker haben es verstanden im Banne des Liszt-Geistes zu wirken“ [26].

În acest concert se remarcă prezentarea finalului *Simfoniei a IX-a* de Beethoven, care este de fapt cea de a doua lucrare a Titanului prezentată de orchestră. Prima lucrare beethoveniană fusese uvertura *Prometeu*, executată în 1911 [27].

Dirijorul Otto Sykora se manifesta şi în calitate de compozitor. Astfel, în concertul din 9 decembrie 1924 a prezentat *Rumänische Phantesie* (prima lucrare cu caracter românesc din repertoriul orchestrei), apoi *Uvertura Festivă* (9 octombrie 1925), *Suita pentru orchestră* (9 mai 1928) şi *Concertul pentru pian şi orchestră în mi bemol major* op. 112, executat de fiica sa Alma (7 mai 1921) [28]. O altă lucrare românească a fost prezentată în concertul din 16 noiembrie 1927, şi anume *Floarea României* de Paschill [29].

După 1930 însă, cînd la conducerea orchestrei rămîne singur dirijorul Peter Rohr, se organizează adevărate concerte simfonice [30]. Iată de pildă un Festival Mozart din 20 iunie 1931, avînd în program : *Concertul nr. 5 pentru vioară şi orchestră* (solist I. Brandeisz), *Concertul nr. 15 pentru pian şi orchestră* (solistă Margareta Tietz-Cocora) şi *Simfonia Jupiter* [31], sau concertul din 25 aprilie 1931 (pentru ajutorarea muzicanţilor şomeri) ce avea în program : *Rapsodia I* de Enescu, *Simfonia a V-a* de Beethoven şi *Concertul nr. 1 pentru pian şi orchestră* de Ceaikovski (solistă M. Tietz-Cocora) [32].

Aprecierea concertelor este unanimă, cronicarii muzicali revenind nu de puţine ori cu elogii, ca cel din *Reschitzaer Zeitung* : „Die Leistung der Werkskapelle stand diesmal auf höchster Stufe, wofür ihr

---

[25] Ibidem, an XXXVI, 9 iunie 1922.

[26] „Dl. dirijor Peter Rohr a arătat şi de data asta cu ce vrajă poate fi mînuită o baghetă atunci cînd e însufleţită de spiritul unui adevărat muzician. Orchestra uzinii a executat acompaniamentul cu mult peste nivelul obişnuit, iscusiţii domni muzicieni au înţeles să cînte în spiritul muzicii lui Liszt“.

[27] Idem, supra 25.

[28] Afişe din colecţia personală.

[29] Idem.

[30] *Reschitzaer Wochenschau*, an VI, 22 iun. 1930.

[31] Programe de sală, invitaţii din colecţia personală.

[32] Idem.

Scanned with OKEN Scanner

von Seite des Publikums reicher Beifall gezollt wurde“ [33]. Iar despre concertul din 25 aprilie 1931, *Reschitzaer Wochenschau* nr. 18 din 3 mai 1931 publică un articol, *Philharmonie Konzert*, în care se spune : „Jedenfalls wurden Klassiker bisher noch niemals bei uns durch ein Orchester auf ein ähnlich kunstvolles Niveau gebracht, welcher Umstand in erster Hinsicht Meister Rohr, als ungeschmählter Verdienst, angerechnet werden kann“ [34].

După retragerea lui Peter Rohr, activitatea orchestrei scade pentru o perioadă, datorită dirijorilor mai slabi și timpului scurt în care activează fiecare. Astfel, în fața orchestrei vine Octavian Itu (1938), care nu organizează decît cîteva concerte distractive, iar maiorul Paraschivescu a condus doar cîteva repetiții. În această perioadă, fanfara are un conducător separat, Blajovski, care de asemenea nu rămîne o perioadă îndelungată. Orchestra ia un nou avînt în activitatea sa odată cu venirea la conducerea ei a dirijorului Eduard Pawelka, fiul lui Anton Pawelka, cel ce fusese al doilea dirijor al formației la sfîrșitul veacului trecut. Înainte de a veni la Reșița, Eduard Pawelka activase ca dirijor la Petersburg și în orașul montanistic Vulcani, unde condusese o orchestră de minieri. De asemenea, Pawelka a lăsat o serie de compoziții, unele scrise și sub înrîurirea cîntecului popular românesc, cum este spre exemplu poemul *Amintiri din Valea Jiului*. La Reșița el reînvie activitatea concertistică dînd cîteva concerte simfonice, dar izbucnirea războiului și intrarea României în război reduce la tăcere întreaga viață muzicală. Eduard Pawelka mai are și meritul de a fi organizat o școală de muzică pe lîngă orchestră, pentru creșterea de noi cadre. Această problemă se pusese încă din 1925, cînd chiar Regulamentul fondului de muzică (pag. 8) prevedea ca o sarcină a șefului de orchestră și conducerea unei asemenea școli, dacă aceasta se va înființa. Dar războiul a făcut să înceteze și această preocupare.

Eliberarea României a adus și pe meleagurile reșițene o schimbare fundamentală nu numai a situației materiale a muncitorilor dar și a activității culturale, care primește o nouă orientare și atrage un număr sporit de amatori. Nivelul cultural al oamenilor muncii crește mereu în această ultimă perioadă, creștere ce este îndrumată și condusă de partid. Un loc de seamă în viața orașului Reșița îl ocupă acum Casa de cultură, mare și încăpătoare cu o sală de teatru și multe săli care adăpostesc diferitele forme de activitate și cercuri artistice. Încetul cu încetul se reiau vechile activități culturale, care însă repede vor depăși nivelul de mai înainte, adăugîndu-li-se altele noi și formînd un conglomerat cultural, un adevărat combinat al culturii.

După o perioadă de tăcere, orchestra se reorganizează în 1949 sub conducerea noului ei dirijor, Miron Șoarec. La început se pornește cu

---

[33] „Execuția orchestrei uzinei s-a situat de data aceasta pe treapta cea mai înaltă, fapt pentru care publicul a răsplătit-o cu aplauze prelungite“.

[34] „În orice caz, clasicii nu au fost pînă acum prezentați la noi la un asemenea nivel artistic, fapt care trebuie atribuit în primul rînd Maestrului Rohr, ca un merit incontestabil“.

Scanned with OKEN Scanner

62 membri [35], dintre care unii mai activează în această formație. Muncitori vechi ca Pflug Andrei, frezor la fabrica de mașini de aproape 50 de ani și tot de atunci membru al orchestrei, Ion Mayerhofer, strungar, Gustav Busch, Iosif Drober și alții se alătură unor cadre mai tinere continuînd activitatea ansamblului.

De altfel, anul 1949 reprezintă pentru Reșița un an de reviriment al muzicii : Corul sindicatelor se clasează pentru prima dată pe un loc fruntaș (locul II în concursul interregional), se înființează Școala medie de muzică [36], iar orchestra muncitorilor își reia activitatea concertistică. Se remarcă de asemenea o intensă activitate susținută de formații și soliști din capitală sau din alte orașe ; e destul să amintim recitalele unor artiști consacrați ca M. Nicolau, Mircea Buciu, Mihai Constantinescu, Vasile Jianu [37], de cele mai multe ori acompaniați la pian de Miron Șoarec, stabilit în orașul de pe Bîrzava tot în perioada aceasta.

Orchestra organizează chiar adevărate stagiuni muzicale, cum ne informează titlul cronicii concertului din 18 noiembrie 1949 : *Primul concert simfonic dat de orchestra simfonică muncitorească în stagiunea 1949—50* [38]. „Acest nou concert al orchestrei noastre muncitorești — se notează în anunțul din ziarul *Flamura Roșie* (3 noiembrie 1949) — vine să confirme faptul că, prin sprijinul Partidului și al Sindicatului, viața muzicală a orașului nostru ia pe zi ce trece un avînt tot mai mare".

„Această orchestră muncitorească, singura din țară..." [39] sub conducerea eminentului muzician Miron Șoarec a avut în programul concertului mai sus amintit : *Rapsodia a II-a* de G. Enescu, *La Follia* de A. Corelli (solist Iosif Dudl), *Vals* de P. I. Ceaikovski, *Vals trist* de J. Sibelius și uvertura *Liliacul* de J. Strauss.

Dar orchestra își atestă prezența în viața muzicală a orașului nu numai prin concertele ei propriu-zise. Astfel ea își aduce contribuția și la alte manifestări culturale, cum a fost de exemplu sărbătorirea a 200 de ani de la nașterea lui J. W. Goethe : „Programul (manifestării omagiale susținute la Casa muncitorească) a fost deschis cu o serenadă a compozitorului rus Ceaikovski, executată de orchestra de coarde a sindicatului *Sovrommetal,* dirijată de maestrul prof. Miron Șoarec. Executată cu măiestrie de către orchestra noastră muncitorească, serenada a răscolit vii aplauze" [40].

Un concert remarcabil însă a fost Festivalul Mozart, organizat cu ocazia a 194 de ani de la nașterea marelui compozitor. Programul acestui concert, susținut la 3 februarie 1950 și dirijat de Miron Șoarec, a cuprins : *Eine kleine Nachtmusik, Concertul nr. 7 în re major pentru vioară și orchestră* (solist Ionel Geantă), o arie din opera *Bastien și*

---

[35] T. Milcoveanu, Vl. Litvin, I. Rațiu : *Talente din popor,* Edit. Consiliului central al sindicatelor, București, 1965, pag. 19.

[36] *Flamura Roșie* (Reșița), an I, 14 august, 1949.

[37] Ibidem, 25 septembrie și 9 octombrie 1949.

[38] Ibidem, 27 noiembrie 1949.

[39] Ibidem.

[40] Ibidem, 6 noiembrie 1949.

Scanned with OKEN Scanner

Bastienne (solistă Elisabeta Gecse) și *Simfonia nr. 40 în sol minor*. „Executarea programului în condiții destul de bune a demonstrat oamenilor din Reșița că orchestra muncitorilor din localitate este în plin progres, cu toate greutățile ce îi stau în cale. La penultimul concert simfonic au fost executate opere mult mai ușoare ca de exemplu de Sibelius, Strauss etc. față de care compozițiile lui Mozart sînt cu mult mai dificile, și totuși se poate afirma că toate punctele din programul de vineri au fost executate cu mult mai mare siguranță și suflet ca în trecut“ [41].

Fanfara, de asemenea și-a reluat activitatea, poate chiar mai devreme ca orchestra simfonică. Ea este acum condusă de electricianul Iosif Dudl, care este în același timp concert-maestrul orchestrei. Activitatea ei a fost neîntreruptă, ansamblul remarcîndu-se de fiecare dată printre fanfarele fruntașe pe țară la concursurile organizate în 1964, 1966, 1969, 1970.

Se reînvie și genul operetei, prezentîndu-se *Vînt de libertate* de I. Dunaevski, *János Vitéz* de K. Pongrátz, *Meșterul de păpuși* de K. Zeller și *Ana Lugojana* de F. Barbu, spectacole la care orchestra a participat ca și înainte. Ele au fost dirijate de Iosif Dudl și Ladislau Hunyadi [42].

Orchestra simfonică însă, prin concertele sale organizate cu concursul unor artiști consacrați ca Ion Voicu, Aurelia Cionca, Vasile Jianu și alții, se află în culmea realizărilor ei. Ea poate rivaliza chiar cu orchestrele profesioniste ale unor filarmonici din țară. Repertoriul ei cuprinde lucrări ale literaturii simfonice universale și ale celei românești. Pe lîngă simfonii de Haydn, Mozart, Beethoven sau Schubert, în repertoriul orchestrei vor apărea acum și piese de A. Haciaturian, D. Șostakovici sau de P. Constantinescu, M. Negrea, W. M. Klepper, E. Cuteanu și mulți alții [43].

Dar valoarea orchestrei reiese bine la concursurile formațiilor artistice de amatori pe țară, începînd din anul 1951, cînd de fiecare dată reșițenii au obținut premiul I sau titlul de laureat. Iată numai unul din succesele dobîndite de formațiile muzicale reșițene dintre care orchestra muncitorilor era nelipsită. În urma fazei regionale a concursului artistic din 1956, în ziarul local citim : „Este o mare cinste pentru membrii corului CMR [44] dirijat de prof. I. Românu, pentru interpreții fanfarei, dirijor Iosif Dudl, ai orchestrei simfonice muncitorești, dirijori M. Șoarec și Mircea Bădulescu... ca și pentru membrii operetei în limba germană, că prin munca lor perseverentă de zi cu zi au reușit ca într-o întrecere serioasă să ocupe primele locuri pe regiune și să ajungă să participe la faza finală“ [45].

În afara prof. Miron Șoarec, în perioade mai scurte au activat ca dirijori și Mircea Bădulescu, Petre Iștanu și Paul Popescu. De numele celui din urmă citat se leagă succesul remarcabil obținut prin Festi-

---

[41] Ibidem, an II, 12 februarie 1950.

[42] Cf. *Registrul de activități* al Casei de cultură a sindicatelor din Reșița.

[43] Ibidem.

[44] Combinatul Metalurgic Reșița.

[45] *Flamura Roșie*, an VII, 11 iulie 1956.

valul Beethoven, incluzînd uvertura *Egmont*, *Concertul pentru vioară și orchestră* (solist Iosif Kocsis) și *Simfonia I în do major*, susținut la 26 iunie 1958 [46].

În prezent, orchestra, după ce a obținut premiul I la cel de al VII-lea concurs republican al formațiilor artistice de amatori din 1964, desfășoară o activitate mai sporadică. Repetițiile nu se țin regulat, lipsesc unele instrumente deoarece vechii membri sînt prea bătrîni. Acum, mai mult ca oricînd, se simte nevoia reîmprospătării cadrelor și această sarcină cade în preocuparea Școlii populare de artă din localitate, care, de la înființare (1948), nu a acordat un interes deosebit acestei probleme.

Nu ar fi păcat ca după o perioadă atît de îndelungată, de peste un veac, după ce a atins un nivel artistic corespunzător unei adevărate orchestre simfonice, cînd vechea sală de repetiții și fosa neîncăpătoare ale vechiului teatru sînt înlocuite cu frumoasa și spațioasa Casă de cultură a sindicatelor și cînd statul nostru dă o atenție deosebită activităților artistice amatoare, orchestra să nu se dezvolte mai departe ?

La aceasta, desigur, ne vor răspunde harnicii muncitori ai uzinei, care cu dragostea lor față de muzică vor duce mai departe vechea tradiție, care azi se poate dezvolta și lua proporții nebănuite.

Cu nostalgie își aduce aminte tehnicianul Ladislau Hunyadi, dirijorul cercului de operetă în limba germană al Uzinei constructoare de mașini din Reșița, de concertele orchestrei simfonice muncitorești, care cu 20 de ani în urmă a avut o activitate atît de înfloritoare. Dar e plin de speranța unei reveniri prin strădania școlii muzicale reșițene și a talentului muzical al tinerilor care trebuie să reîmprospăteze orchestra [47]. De altfel, cercul de operetă stimulează întrucîtva menținerea unui ansamblu orchestral. În ultimii ani acesta a susținut adevărate stagiuni prin prezentarea unor operete ca : *Contesa Marița*, de E. Kálman (1978—79), *La calul bălan* de R. Benatzky (1975—76), *Susanne* de J. Gilbert (1973—74) etc.

Și fanfara, la a cărei conducere a venit tînărul și talentatul Rolf Busch, merge pe drumul ei ascendent care este impus azi oricărui ansamblu artistic. La cea de a II-a ediție a Festivalului *Cîntarea României* aceasta „a realizat un gest temerar prin interpretarea *Divertismentului* de Walter Mihai Klepper“ cum nota Anton Dogaru în *România literară* din 26 iulie 1979. Acesta este un nou început ce trebuie urmat cu pasiune și abnegație, atît în ceea ce privește problematica înnoirii repertoriale în sfera creației muzicale românești actuale, cît și afirmarea unor talente muzicale ce trebuie sprijinite și îndrumate cu competență pentru a da rezultate din ce în ce mai bune.

Așa cum în perioada de la începutul secolului, și mai ales între cele două războaie mondiale, pe baza activității muzicale instrumentale desfășurate de fanfară și orchestra de acompaniament la spectacolele lirice s-a născut orchestra simfonică muncitorească, tot așa acum, datorită și existenței unei școli de muzică (Școala populară de artă) și a stimulării deosebite ce a adus-o Festivalul *Cîntarea României*, problema reînvierii orchestrei muncitorești este cît se poate de actuală.

[46] Afiș din colecția I. Kocsis.

[47] Cf. *Neue Banater Zeitung*, an XXIII, 28 octombrie 1979.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

DOMNICA
DUMITRAŞCU-CONSTANTINESCU

Funcţiunea în sistemele modale româneşti

Funcțiunea constituie unul dintre factorii fundamentali ai muzicii. De la origini și pînă în zilele noastre muzica, fie ea folclorică sau cultă, a fost structurată de funcțiuni și de sisteme funcționale.

Căutînd cît mai departe, în trecut, prezența funcțiunii în muzică, unii muzicologi reputați, printre care și Jacques Chailley, au găsit că funcțiunile de tonică și dominantă sînt recognoscibile în orice sistem muzical (pînă la cel dodecafonic, bineînțeles), sistemul putînd fi alcătuit chiar și numai din două înălțimi diferite. Desigur că această aserțiune este în concordanță cu realitatea, dar datorită faptului că funcțiunea este intrinsecă interdependențelor de tot felul, atît pe planul gîndirii, cît și pe planul existenței, se poate spune că funcțiunea este prezentă în producții mult mai vechi decît bicordiile și că ea a apărut odată cu primele manifestări, sincretice, de artă și a pulsat chiar și în ritmurile scandate sau bătute de către primitivi în incantațiile și dansurile lor.

Foarte interesant de observat și vizibil oricui își dă osteneala să studieze piesele muzicale arhaice, este faptul că recitativul e construit pe două tensiuni dramatice net deosebite și anume : valori ritmice mărunte, grăbite și multe la număr care se încheie prin cîteva valori mai lungi, mai puține la număr și din ce în ce mai lungi pînă la oprirea curgerii ritmului.

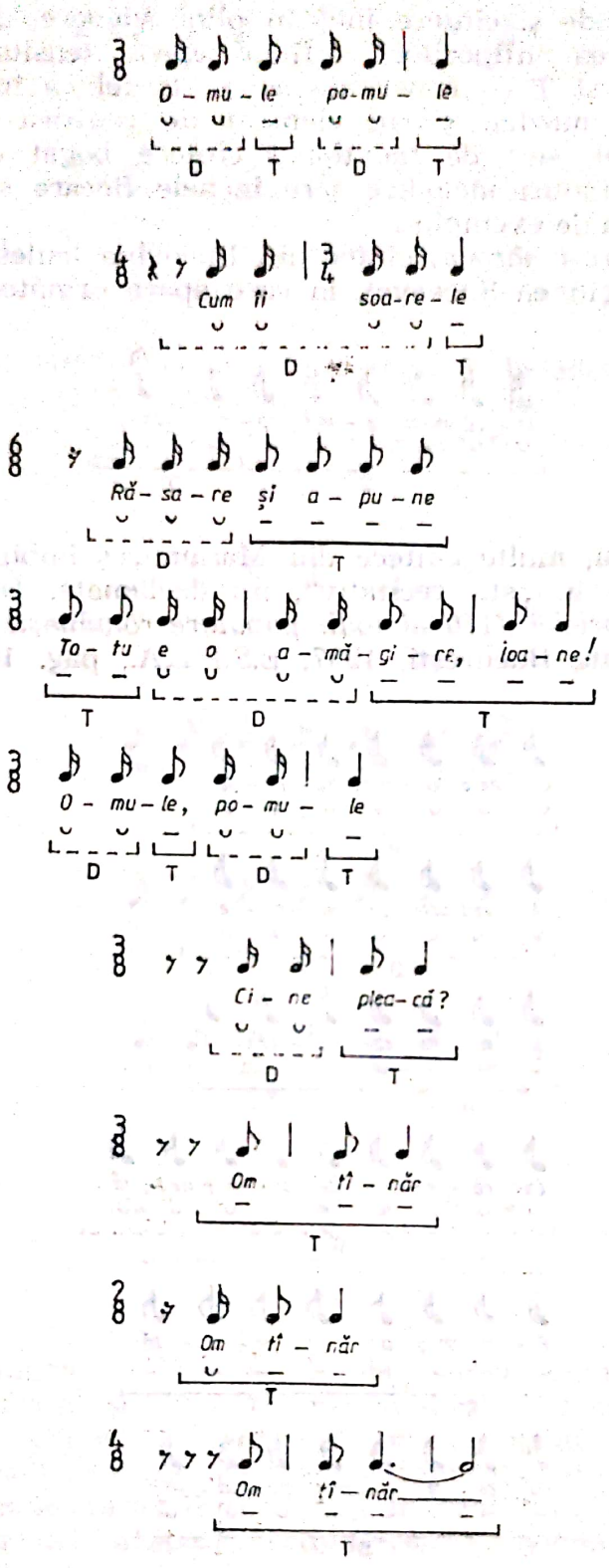
Cine nu ar recunoaște în zvîcnirea primelor funcțiunea dramatică, acumulatoare de tensiune a dominantei, iar în unduirile liniștitoare ale ultimelor, tendința de repaos, de echilibru a tonicii ?

Într-adevăr, antipozii eterni acțiune-repaos, tensiune-relaxare, grefați adînc în entitatea om, se materializează în creația lui artistică muzicală încă de la primele încercări și apar sub forma de funcțiune de dominantă și funcțiune de tonică chiar în manifestările sincretice — ritm, parlato, uneori și dans — arhaice, preistorice.

Iată o reminiscență a acelor vremuri, un bocet vorbit din Nereju, Vrancea, cules și valorificat de Alexandru Pașcanu în poemul avînd drept titlu *Bocete străbune, mic poem coral pe teme autentice, pentru cor mixt, toacă, clopote și timpani.*

Redăm linear *Bocetul vorbit,* pentru o mai clară punere în evidență a momentelor de acumulare dramatică în opoziție cu cele de relaxare.

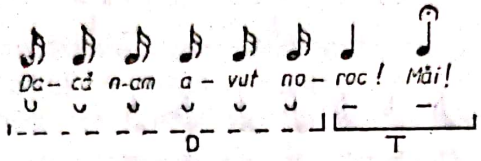
Bocete străbune..., paginile 3, 4, 5



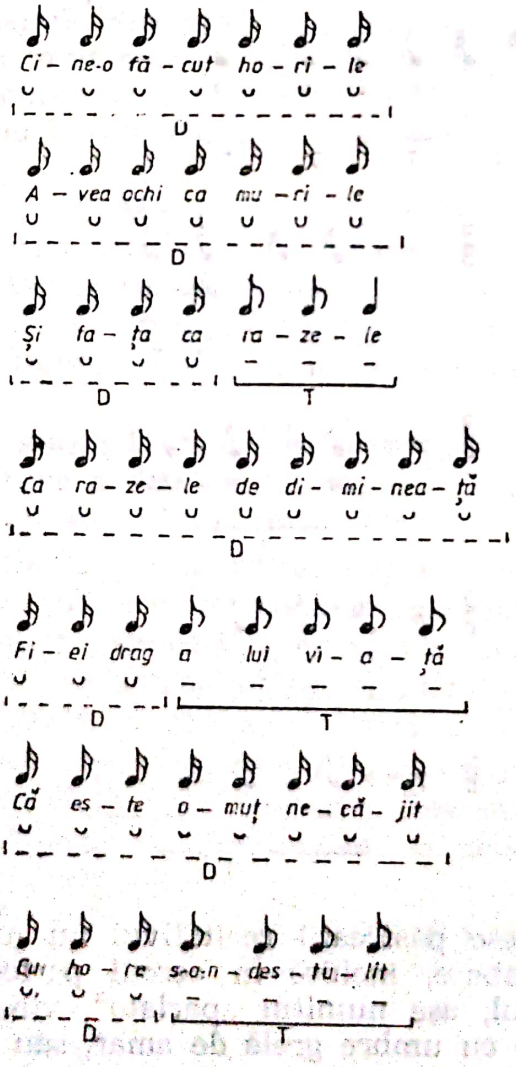
Folclorul românesc păstrează recitativul nu numai în piesele rituale rămase neschimbate, închise în cercul perfecțiunii din timpuri imemoriale. Recitativul, așa numitul „parlato", vine chiar și astăzi să accentueze, să încarce cu umbre grele de amar, sau să dinamizeze unele

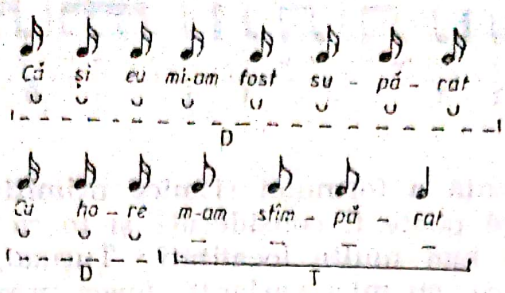
momente din balade și cîntece încă în plină vigoare, demonstrînd astfel că concentrarea antipozilor acțiune-repaos, tensiune-relaxare, în funcțiunile de D și T — constituie acum, la fel ca întotdeauna, baza de construcție a muzicii și un element de contrast dramaturgic de prim-ordin. Astfel, sînt de menționat cîntece bogat ornamentate, de cîte trei, patru rînduri melodice care încheie fiecare strofă cîntată cu un vers parlato, ca de exemplu :

Mîndră floare-i nărocu, cîntec din Bucovina (cules de autoare din satul Pojorîta, regiunea Suceava), în care apare următorul vers vorbit :



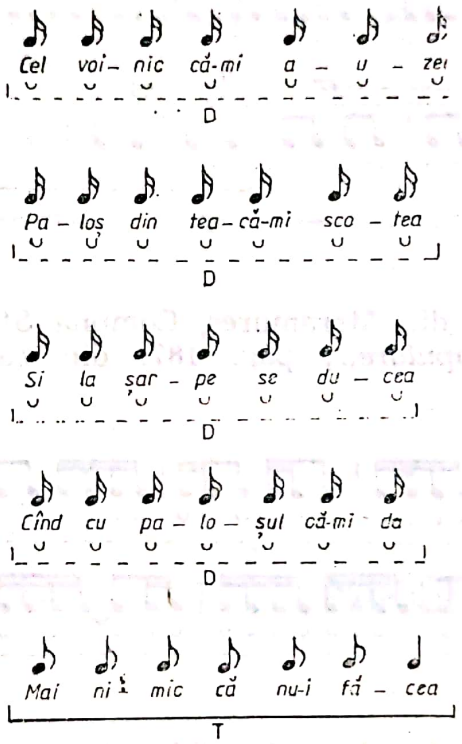
De asemenea, multe cîntece din Maramureș îmbină strofe cîntate cu strofe vorbite în „stil recitativ", nu declamate. Dăm ca exemplu *Pînă-mi trag o horicică (170 Melodii populare românești din Maramureș,* Tiberiu Brediceanu, Bucureşti, 1957, E.S.P.L.A., pag. 18).





Fără a se restrînge la aria unei regiuni, baladele, mai vechi sau mai recente, îmbină și ele stilul cîntat cu cel recitativ.

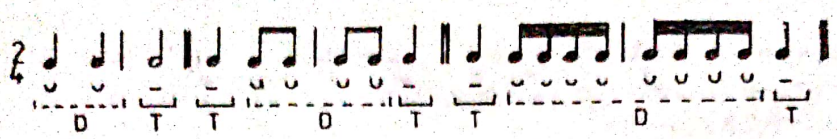
Șarpele — din reg. București (*Vechi cîntece de vitejie,* București, 1956, E.S.P.L.A., pag. 52).



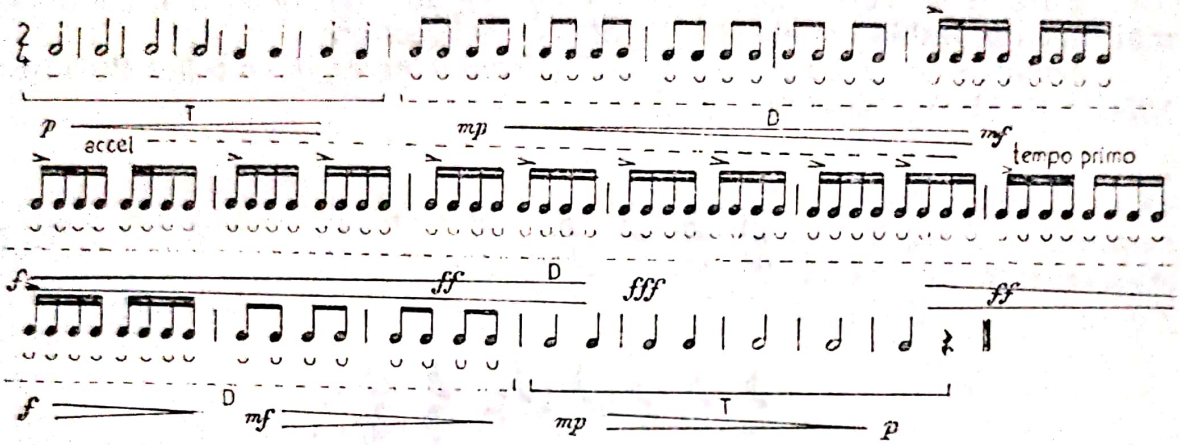
Dar funcțiunea dă sens nu numai recitativului, funcțiunea este aceea care ordonează și fluxul ritmic al dansurilor populare, atît cele arhaice, cît și cele create în timpuri mai apropiate de cel pe care-l trăim. Astfel încît, dacă desprindem ritmul din orice dans folcloric, observăm, în desfășurarea duratelor și în repartiția accentelor, aceeași prezență a celor doi antipozi : acțiune-repaos, dominantă-tonică, menționați în recitativ.

Dăm spre exemplificare numai cîteva din formulele ritmice analizate de Sabin Drăgoi în *Monografia muzicală a comunei Belinț*, pag. 126.

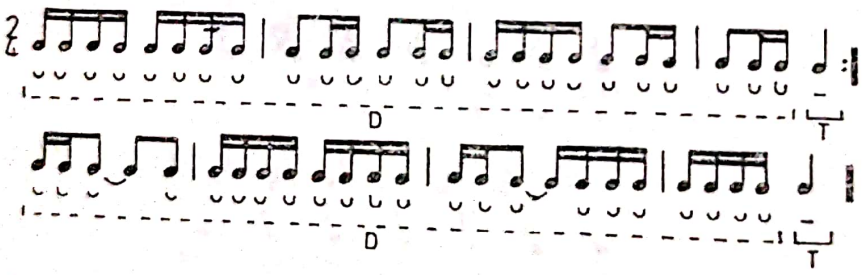
Scanned with OKEN Scanner



Ca o reminiscență a formulei ritmice primitive binare cu repaos pe valoare mai lungă poate fi considerată și toaca. Exemplu, toacă culeasă de autoare în mai multe localități : Tușnad, Techirghiol, București, cu mențiunea că, cu mici variante, toaca urmează o unică schemă de evoluție dinamică și agogică :



Iată și un joc din Maramureș, Comuna Strîmtura — Baia Mare (din *170 Melodii populare...*, pag. 187) din care desprindem numai ritmul :



Ca formă sincretică de artă, îmbinînd muzică și dans, jocul popular include mai multe ipostaze ale funcțiunilor esențiale de *T* și *D*, pentru că aici mai apar și funcțiunile sistemice de *T* și *D*, modale sau tonale, problemă pe care îmi propun să o tratez într-un alt studiu.

Desigur, nici problema existenței funcțiunilor de *T* și *D* în sistemele recitative și ritmic nu o consider încheiată. Eu mi-am propus doar să o aduc la lumină urmînd, poate, ca și alți muzicieni, să o cerceteze și să o desăvîrșească.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

MIRCEA GHERMAN

Nicolae Popovici (1857-1897)

Unul din „cei uitați" dintre personalitățile muzicale ale epocii de formare a școlii românești de compoziție este și bănățeanul Nicolae (Niki) Popovici *.

Născut în Caransebeș la 2 decembrie 1857, N. Popovici, după absolvirea liceului și apoi a seminarului teologic din localitate (1876—1880, unde studiază teoria și solfegiul cu prof. Em. Nejedly, obține, cu sprijinul lui Ioan Popasu, o bursă pentru continuarea studiilor muzicale la celebrul Conservator din Leipzig. Aici își cultivă frumoasa sa voce de bariton, dar frecventează și cursurile de armonie și compoziție. Rezultatele nu se lasă mult așteptate și în curînd artistul își cîștigă un frumos renume, fiind solicitat ca interpret în recitalurile organizate de conservator.

În acest timp, la același conservator, se mai aflau înscriși și alți tineri români, care reușesc încă de pe atunci să afirme talentul muzical propriu poporului lor. În programele concertelor din anii 1880—1883 găsim numele românilor Thomas Micheru — vioară, Eugen Gura — canto, iar celebra sală Gewandhaus găzduiește la 7 iunie 1880 concertul în care Niki Popovici execută două lieduri din cilul *Trompeter von Säckingen,* compuse de prietenul său Gheorghe Dima, pe versurile poetului german Viktor von Scheffel. Este un dublu succes al artei interpretative și componistice a românilor. În același an, la 11 mai, Gheorghe Dima și Niki Popovici apăruseră tot la Gewandhaus ca interpreți ai duetului din oratoriul *Israel in Ägypten* de Haendel. Colaborarea celor doi muzicieni va continua și după întoarcerea lor acasă, în concerte memorabile și execuții de prestigiu ale marilor succese muzicale ale timpului.

Tot atunci, Niki Popovici leagă prietenie și cu un alt muzician de talent, Iacob Mureșianu, care îi dedică valoroase lucrări. Astfel, Iacob Mureșianu compune la Leipzig un ciclu de lieduri pe text german — care au fost executate în primă audiție la Gewandhaus de celebra cîntăreață Kronengold — lucrări care mult timp au fost considerate

---

* Despre viața și activitatea lui Nicolae Popovici au mai apărut studii în următoarele publicații și lucrări : *Tribuna* (Sibiu), nr. 235/12.X.1886 ; *Patria,* nr. 34/17.IX.1897 și 35/19.IX.1887 ; *Familia* (Oradea), nr. 16/1886 și 18, 19/15.V.1888 și 21/24.V.1887, 37/14.IX.1897, 40/5.X.1897 ; *Gazeta Transilvaniei,* nr. 199/1897 ; M. Poslușnicu, *Istoria musicei la români,* București, 1928 ; Popp Aurel, N., *Nicolae Popovici* (1857—1897). În : *Studii muzicologice,* București, nr. 7/1958, la care ne-am referit pentru prezenta lucrare.

pierdute. În ultimii ani însă au fost descoperite manuscrisele lor, din care unele transpuse pentru voce de bariton și purtînd dedicația autorului către Niki Popovici.

După trei ani (1880—1882) petrecuți la Conservatorul din Leipzig, Niki Popovici își continuă studiile de canto la Viena (în anul 1882—1883), revenind apoi acasă la Caransebeș unde ocupă postul de profesor de muzică vocală și instrumentală, la Institutul teologic-pedagogic, și pe acela de dirijor al *Reuniunii române de muzică și cîntări* (1883—1886). Iată însă că în stagiunea 1886—1887 revine la Viena, unde are un angajament ca solist la Karltheater. În acest timp, la Brașov, postul de profesor de muzică de la Școlile Centrale Române devenise vacant prin plecarea la Blaj a lui Iacob Mureșianu și astfel, în anul 1887, este angajat Niki Popovici. Totodată devine și dirijor al *Reuniunii române de gimnastică și cîntări* și al corului bisericii Sfîntul Nicolae din Scheii Brașovului.

Perioada brașoveană (1887—1895) va fi cea mai fecundă din scurta sa viață.

În tot acest timp însă Niki Popovici nu va părăsi activitatea solistică, dînd numeroase concerte, atît în Transilvania, cît și în Austria și Ungaria (unele din acestea efectuate sub pseudonimul Römer), cunoscîndu-se chiar participarea sa la un concert ținut la castelul Peleș din Sinaia.

Răsunătoare succese obține el ca solist al unor concerte în care erau programate lucrări de prestigiu ale repertoriului universal. Astfel, în anul 1883, cînd Gheorghe Dima programează la Sibiu *Crăiasa ielelor* de N. W. Gade, face apel la Niki Popovici, concertul repetîndu-se în anul 1888. La 13 aprilie 1883, Niki Popovici susține, tot la Sibiu, un recital cu concursul *Reuniunii române* condusă de Gheorghe Dima și al soliștilor Bertha Riesenberger și I. L. Bella. La 20 ianuarie 1884 este rîndul lui Niki Popovici de a-și da concursul la un recital al lui Gheorghe Dima. O altă piesă de mare succes din acele timpuri, *O noapte în Granada* de C. Kreutzer, va fi interpretată de Niki Popovici în concertele din 2 și 4 aprilie 1886.

Aceste lucrări vor fi executate de altfel și la Brașov de *Reuniunea română de gimnastică și cîntări* de sub conducerea sa, de data aceasta Niki Popovici fiind cel care va face apel la Gheorghe Dima pentru a susține rolurile solistice.

Prin întreaga sa activitate depusă la Brașov în anii 1887—1895, atît ca pedagog, cît mai ales ca dirijor al *Reuniunii române de gimnastică și cîntări,* cu care susține concerte permanente întreținînd un puternic climat cultural în Brașov, Niki Popovici se înscrie cu cinste în pleiada muzicienilor vremii (Gheorghe Dima, Ciprian Porumbescu, Iacob Mureșianu) care, precedîndu-l, au făcut din orașul de la poalele Tîmpei unul din centrele muzicale de seamă ale românilor.

Regretabil că încă tînăr și în plină activitate creatoare, Niki Popovici se îmbolnăvește de o gravă boală de nervi ale cărei prime manifestări apar încă din anul 1895. În anul următor este nevoit să-și abandoneze munca și este internat la un sanatoriu din Viena, ca apoi să treacă la Institutul de alienați din Sibiu. Aici boala se agravează tot mai mult și la 20 septembrie 1897 artistul moare.

Scanned with OKEN Scanner

Din creaţia pe care Niki Popovici o lasă în urma sa, foarte puţine lucrări au văzut lumina tiparului, numele său nemaiapărînd aproape deloc în programele de concert. Manuscrisele rămase de la el se păstrează astăzi în arhiva bisericii Sfîntul Nicolae din Braşov, împreună cu cîteva fotografii, datorită donaţiei făcute la 28 octombrie 1967 de fiica sa Lelia Popovici-Florian. Manuscrisele conţin două lieduri, muzică bisericească şi creaţii corale laice din care am putut reţine şi reconstitui de pe ciorne un număr de 20 de coruri. Din acestea, numai 14 erau semnalate (vezi Viorel Cosma, *Muzicieni români, Lexicon*, Bucureşti, 1970).

Ca trăsături generale, proprii creaţiei lui Niki Popovici, vom reţine inspiraţia melodică originală generoasă, de factură romantică, stăpînirea temeinică a procedeelor armoniei clasice, o bogată fantezie improvizatorică ce îl duce mereu spre forma temei cu variaţiuni, în cadrul căreia apar uneori şi mici îndrăzneli armonice şi schimbări ritmice, relevîndu-se şi o evidentă predilecţie pentru cîntecul patriotic.

Prin creaţia lui Niki Popovici, considerăm că se mai adaugă file unei meritorii contribuţii aduse la valorosul fond — de permanentă actualitate — rămas din perioada de formare şi consolidare a şcolii româneşti de compoziţie.

Scanned with OKEN Scanner

ION OLTEAN

Vibraţii stendhaliene

Scanned with OKEN Scanner

I

Era într-o zi geroasă de iarnă, ziua de 23 ianuarie 1783, într-o casă modestă de burghezi cu fumuri de noblețe, meteahnă a societății acelor vremuri. În familia avocatului Chérubin Beyle din Grenoble, acea zi mohorîtă de miez de iarnă era menită să devină o zi însemnată. Venise pe lume întîiul născut al avocatului și acesta ținu să dea evenimentului o solemnitate deosebită, cum se obișnuiește doar în sînul familiilor artistocratice la nașterea celui ce avea să moștenească numele și jilțul seniorial. Tandrețe maternă exagerată puțintel din partea doamnei Henriette pentru primul ei copil, deși urît, aproape diform, cu o țeastă disproporționat de mare pe un trup firav, însă destul de agil. Bucurie măsurată din partea domnului Chérubin, amestec de sobrietate studiată cu speranțe și planuri ambițioase ca un premiu uriaș pe această căpățînă de prunc abia înfășat, ca o răsplată ispititoare pe capul unui osîndit. Speranțe și ambiții de tată, ca și de burghez înstărit, într-o perpeută nemulțumire de propria-i condiție, într-o perpetuă aspirație către vîrful piramidei sociale. O viziune practică însă în privința căii de urcuș spre lumea bună. Calea ce se afla mai la îndemîna unui burghez în situația sa și care se traduce prin : a face avere. Iar a face avere, pentru un burghez de la sfîrșitul veacului al XVIII-lea, însemna a se lansa în speculații financiare cerînd o anumită îndemînare, o anumită încăpățînare. Iar încăpățînarea e prima însușire firească a unui dofinez sadea, cum era Joseph Chérubin Beyle, grenoblez de baștină și avocat la Curtea de Apel, căreia mîndrii locuitori ai urbei de la poalele masivului Jura îi spuneau de fiecare dată nu altcumva decît Tribunalul Suprem. Pentru un străin de partea locului, pomposul titlu de Tribunal Suprem însemna că trebuie să înțeleagă că se află în capitala ținutului Dauphiné. Ludovic al XI-lea le vîrîse în cap dofinezilor cîndva că moșia lui, pe care o poreclise așa, are dreptul să se socotească un stat în stat. Un stat independent, autonom, suveran... Nebunia asta, întreținută ca un foc sacru de amintirea isprăvilor legendare ale marelui Lesdiguières, se afla atît de adînc înfiptă în creierul grenoblezilor încît făcea din ei niște copii răzgîiați ai Franței, niște zurbagii cu renume. Ea avea să le dea mult de furcă ultimilor Ludovici, iar pe cel de-al optsprezecelea, în ordine cronologică, să-l facă să-i dea o nouă poreclă, Brelibre în loc de Grenoble. Se înțelege, din pricina colților locuitorilor grenoblezi, gata să se înfigă, în timpul revoluției, cu mare lăcomie, cu lăcomie deosebită, în carnea de aristocrat.

Prietenii familiei se adunaseră după obicei în casa din strada Vieux-Jésuites, în jurul patului lăuzei. Doamna Henriette, femeie de o mare bunătate și delicatețe, mulțumea tuturor pentru urări. Chérubin ridicase pruncul înfășat în scutece pe brațele sale, aidoma unui principe suveran care în astfel de ocazie execută un gest ritual, acela al prezentării în fața unei asistențe numeroase de curteni a moștenitorului tronului. Tocmai se rostea urarea ca noul născut să ajungă să-i moștenească biroul de avocat cu renume al orașului Grenoble, cînd ursuzul Chérubin fu văzut pălind, cu fața strîmbată a dezgust, gata-gata să-l scape din mîini pe acela care-l privea gîngurind, speriat de hidoșenia celui pe care va trebui să-l socotească autorul zilelor sale. Urările modeste ale celor din jur reușiseră să-l indispună pentru moment. Ele contraveneau planurilor sale ambițioase de a face din fiul său un om mai presus de rangul pe care îl avea el în societate. Nu, fiul său nu va rămîne un simplu avocat în Grenoble. Îi va da o educație aleasă, îngrijită, care să-l poată scoate din mocirla vulgului, a clasei de mijloc. Va fi nobil...

Nici socrul său, medicul Henri Gagnon, care dete fuga din casa de peste drum, din piața Grenette, unde își avea apartamentele și cabinetul de consultații, nu părea făcut să fie mai prejos în privința ambițiilor cu care își învăluia acum nepoțelul. Dacă nu era un adevărat nobil, purtarea lui, prestigiul pe care și-l făurise cu îndemînare printre locuitorii orașului, peruca pe care nu o părăsise niciodată, bastonul cu măciulie împodobită cu încrustații de sidef sînt tot atîtea dovezi care îi trădează veleități nedeghizate. Alături de ele, mergeau acum dincolo, în casa care-și avea fațada în strada Vieux-Jésuites, două femei, care mai de care mai înverșunată imitatoare a manierelor aristocratice. Sora domnului Henri Gagnon, doamna Elisabeth, era o fată bătrînă care știa de minune să-și ascundă nefericirea celibatului sub vălul unei demnități studiate, al unei mîndrii calculate, al unor ifose de noblețe spaniolă. Toate astea în așa de strictă măsură dozate, încît lăsau în urma ei o impresie dintre cele mai favorabile, a unui tact desăvîrșit, a unei descendențe aievea dintr-o ilustră familie princiară din Sud, de undeva din Italia sau din Spania. Lipsea doar exuberanța specific meridională, pe care buna soră a doctorului Gagnon reușea de fiecare dată să o încorseteze printr-o rigiditate ce face parte întotdeauna din felul de comportare al sufletelor cu adevărat alese, nobile. La brațul acestei doamne cucernice se afla nepoata ei, fiica mai mică a doctorului Gagnon, ea însăși profund îmbîcsită de preceptele doctrinei nobiliare, de canoanele religiei creștine, la acea dată pe cale de a deveni o adevărată habotnică, renunțînd la toate plăcerile pe care libertinajul le poate oferi. Singurul membru al familiei care se complăcea în apele unei purtări mai pe alăturea de regulile statornicite de acești oameni cumsecade era fiul domnului doctor Gagnon, Romain, un fel de dandy provincial căruia i se dusese buhul despre escapadele lui nocturne, despre dibăcia lui la jocurile de noroc, despre trecerea de care se bucura, mai ales la femei. Circulau despre el tot felul de zvonuri. Ba că se încurcase cu una, ba că se logodise în taină cu alta... Apărea adesea în salonul doamnei des Adrets, unde tatăl său cina din cînd în cînd. Familia des Adrets era poate cea mai de vază din oraș, iar doc-

Scanned with OKEN Scanner

torul Gagnon invitatul obișnuit, fiind cel mai vestit medic din Grenoble și medic la modă printre cucoane. Nu o singură dată îi fu dat să-și întîlnească vlăstarul în această casă, înțolit într-o redingotă nouă-nouță pentru care, din cîte îl servea memoria, nu știa să-i fi dat vreodată bani să și-o cumpere. Cum zărea statura gravă, impunătoare, a tatălui său la brațul doamnei des Adrets evoluînd prin mijlocul salonului, pramatia se și făcea nevăzut. Se simțea cu musca pe căciulă, din pricina redingotei. Alerga într-un suflet acasă și și-o schimba cu cea din ajun, după care își făcea din nou apariția acolo, socotindu-se fără prihană. Trucul ăsta ținu de mai multe ori. Dar ulciorul nu merge de multe ori la apă. Se pomeni într-o bună zi luat la refec : — Nemernicule, de unde ai avut bani de redingotă ? — Tată, joc la cărți și cîștig întotdeauna. În lipsă de alte dovezi, tatăl său fu nevoit să-l creadă. Dar a doua zi adevărul făcu înconjurul orașului. O vecină aflase despre tînărul fante un lucru uluitor. Frumosul craidon se lăsa întreținut de anumite cucoane, în schimbul favoarei din partea lui de a binevoi din cînd în cînd să le aibă. Vestea căzu ca un trăznet pe capul bietului doctor Henri Gagnon și fu în stare să-i îngrozească pe toți ceilalți ai casei. Pînă și slugile începeau să-l ocolească, dîndu-și coate și chicotind. Doctorul îl amenință pe fiul său cu dezmoștenirea. Séraphie, sora inculpatului, se făcu stacojie : — Să primești bani de la femei !... Ce infamie ! !... Pînă și sumbrul Chérubin fu de părere că situația în care se complăcea cumnatu-său era de-a dreptul intolerabilă. Pînă la urmă însă lucrurile se aplanară, iar fercheșul Romain își reluă locul în inima tatălui său. Acestuia nu-i fu greu să-i ierte fiului său nelegiuirea, amintindu-și că nici el nu fusese în tinerețe ușă de biserică. Imaginea unei anumite doamne Teisseire i se perinda probabil în acel moment prin fața ochilor, cînd se hotărîse să-l grațieze pe nemernic.

Prin meseria sa, domnul Chérubin Beyle se socotea îndreptățit să afișeze veleități nobiliare. Era avocat consistorial. Făcea deci parte din rîndul unei anumite burghezii, al burgheziei de robă care corespundea pe plan social cu acea parte a aristocrației cea mai aproape de tron, cea mai rafinată, cea mai aproape de miezul intrigilor. Era firesc să împrumute, ca un bun legist care se respecta, gesturile, vorbirea, patimile, pînă și caraghioslîcurile acestei nobilimi de elită. Să nu mai vorbim de virtuți, din ce în ce mai rare de altfel, dar simțite totuși cu o savoare dosebită, inegalabilă, de către noul ordin. Asupra virtuților, asupra bontonului aristocratic se aruncase mai cu seamă lăcomia aspirantului la blazon. Ele trebuiau inoculate fără preget fiului său, pentru a deveni cîndva un om potrivit idealului său. Oare coardele acestui suflet de copil, care țipa de-ți era mai mare dragul de cîte ori se afla în brațele tatălui său, vibra-vor ele la năzuințele sale ? Sufletul dofinez al lui Chérubin ignora în acel moment ceea ce copilul putea moșteni de la pătimașa Henriette, înclinată spre cultivarea frumosului, a artelor. Simțirea sa stăpînită, aliata naturală, într-un caracter dofinez, a unei rațiuni ferme, încontinuu constantă, egală cu ea însăși, putea-se-va ea armoniza cu firea arzătoare, deschisă, exuberantă a soției sale, în acest fruct al împreunării lor naturale ? Prin strămoși, Joseph Chérubin Beyle se putea socoti un țăran din împrejurimile orașului Grenoble, un dofinez neaoș purtînd în trăsăturile sale, aspre și colțu-

Scanned with OKEN Scanner

roase, ceva din asprimea și sobrietatea rasei sale, ceva din înverșunarea numită voință a omului din popor. Provenind din acel strat aflat la baza piramidei, omul Chérubin Beyle știa întotdeauna ce voia și mai cu seamă știa să vrea. Rămăsese orfan de tată la douăzeci de ani, cu alte cuvinte de la douăzeci de ani întîmplarea îl investise cu o autoritate — aceea de cap de familie. Dacă pînă la acest moment solemn firea lui putea dovedi grație sau nepăsare — apanaje ale unei tinereți fericite prin definiție — treptat, avea să piardă și bruma de candoare ce-i rămăsese. Brusc, samarul greu de pe umeri îl maturizează făcîndu-l conștient de seriozitatea, de gravitatea rolului pe care și-l asuma. Un sentiment nou punea stăpînire pe ființa lui : sentimentul datoriei, al obligațiilor sale față de alții și ale altora față de el. Generozității și voioșiei din sufletul său le iau locul încordarea gravă, tristețea suferindă, melancolia sumbră. Și pentru a nu se prăbuși sub greutatea samarului, toate resursele priceperii sale sînt mobilizate să facă față situației. Averea familiei trebuia administrată, drepturile sale și alor săi trebuia chivernisite. Obișnuința și dibăcia în afaceri încep să dea roade. Însă roadele i se par neîndestulătoare. Soluția într-o astfel de situație este clară. Își impune să fie cît mai parcimonios. Parcimonios pînă la avariție. Începea să fie crezut drept un Harpagon. Limbile ascuțite erau în stare să-l socotească pînă la urmă un om hain, un om rău la suflet. Fiul său, Henri, se va arăta receptiv la toate aceste elevetiri pe seama tatălui său. Mai mult, avea să le și amplifice, adesea, de cîte ori susceptibilitatea sa descoperea în tatăl său un tiran, un obstacol redutabil în calea năzuințelor sale puerile. În asemenea momente, deși conștient de nedreptatea cu care își judecă părintele, micul Henri se complace în a-l ponegri cum se pricepea mai bine. Și asta pentru ce ? Pentru că îl lua cu el în plimbările sale de la Granges. Pentru că încerca adesea să-și facă simțită, deși cu destulă moderație, autoritatea paternă asupra unui copil prea răzgîiat, asupra unui adolescent pe care toți ai casei îl copleșeau cu atenția lor. Putea fi în această atitudine părintească și un dram de ranchiună pentru că el însuși, avocatul consultant de acum, nu avusese parte în tinerețea sa de o educație aleasă. Pentru că fiul său se dovedea o fire dificilă, cu totul improprie așteptărilor sale. Parvenise prin ostenelile proprii la această funcție atît de rîvnită din partea multor grenoblezi. Căci ea aducea cu un fel de boierie. Era un țel al tuturor avocaților, care țineau cu orice preț să se afirme, un fel de cruce a sfîntului Ludovic pentru locotenenții curajoși. Pe vremea aceea, la începutul ultimului pătrar de veac al optsprezecelea, se numărau nu mai puțin de trei sute cincizeci de avocați pe lîngă Parlamentul din Grenoble. Dar numai aproape a noua parte, mai precis vreo patruzeci se bucurau de această distincție. Era o adevărată sărbătoare pentru sufletul său să se știe invitat din partea corpului magistraților să ia parte la deliberări. Întregul ordin al avocaților se afla în fapt sub jurisdicția disciplinară a celor patruzeci de aleși. În fapt, aleșii proveneau tot din rîndurile lor, ceea ce sporea invidia multora dintre ceilalți ; unii dintre aceștia se puteau socoti, prin meritele lor, mai îndreptățiți să poarte titlul de consilier al Parlamentului. Conștiința frustrării le strivea sufletul de pismă. Domnul

Scanned with OKEN Scanner

Beyle avea imaginația fecundă cînd era vorba să-și dea aere de nobil. Cînd făcea cunoștința cuiva, se prezenta nici mai mult nici mai puțin decît un gentilom scăpătat. Căci numai prin neîndestularea pungii se putea crede mai prejos decît oricare nobil. În rest, dregătoria lui avea toate aparențele unei boierii sadea. Era scutit de dări către vistierie și de orice altă impunere sau corvoadă. Avea, ca și seniorul des Adrets, drept la vînătoare. Putea aspira să intre în orice moment în Parlament, așa cum se întîmplase cu vărul său Pison de Galland. Se putea folosi de particula nobiliară pînă și în actele oficiale. De încrezut ce era își făcuse un obicei să nu le iscălească decît punîndu-și și pecetea cu blazon alături de semnătură. Îi ajunse la ureche prin sălile Tribunalului Suprem că funcția, ca și privilegiile oferite erau ereditare și-i veni ideea să valorifice mai avantajos acest drept. Rămăsese cu buzele umflate cînd fusese trezit la realitate. Ele încetaseră să mai fie ereditare încă din anul de grație 1556, cam cu două secole și mai bine în urmă. Rămăsese în urmă cu mersul treburilor politicești, dar asta nu avu darul să-l descurajeze. Din contra, îi sporea dîrzenia. Atîta experiență practică îl ajutase să-și închege o concepție temeinică, trainică, în privința resorturilor care stau la temelia urcușurilor ca și a prăbușirilor spectaculare pe scara ierarhică a colectivității oamenilor. Ochise din vreme elementul indispensabil pentru realizarea proiectelor sale. Acest element era banul. Cu el putea ajunge oriunde, putea deveni orice. Mai nou, cu ajutorul banilor putea atenta la inviolabilitatea statutului multisecular cimentat al tagmei nobiliare, înscris cu litere sfințite în cartea de onoare ce se afla în custodia domnului d'Hozier de Sérigni. Prin urmare : înainte, spre porțile bogățiilor ! Se lansează, potrivit acestui crez, în afaceri. Speculațiile lui financiare îi apar fiului său, care începea să judece oamenii, niște treburi odioase și în același timp urît mirositoare. Să cumperi mereu bunuri imobiliare de la unii, să le vinzi apoi altora cu suprapreț, din care cîștigul abia să se facă simțit, pentru copilul de bani gata era o neseriozitate. În imaginația lui galopantă, el nu putea fi receptiv la asemenea meschinărie. Alta era concepția lui despre lume și viață. Țelul era același, să ajungă cu orice preț la o situație înaltă, să evadeze din mijlocul semenilor săi în cel al unor oameni de condiție superioară. Altele erau însă mijloacele pe care le socotea apte să-l ajute la atingerea unui obiectiv atît de banal. Banal pentru că nu era doar al său propriu, ci al atîtor altora ca el și ca tatăl său. Fără a fi nevoit să parcurgă sinusoida pe care o parcursese tatăl său, copilul se dovedea aproape total lipsit de simțul realului. Avea o gîndire de trubadur care confunda durerea pricinuită de greul vieții cu aceea pricinuită de necazurile dragostei. În felul acesta și fericirea ideală pentru el nu putea fi decît aceea dată de armonia în dragoste. Felul în care tatăl său concepea urcușul i se părea din capul locului vulgar, nedemn pentru un om care aspira la o condiție aleasă. În disprețul său funciar pentru înclinațiile practice ale tatălui său, pentru apucăturile sale procedurale, ajunse să-l deteste în bloc și pe omul care nu pregeta să se coboare la astfel de practici înjositoare, umilitoare, meschine. Formula fericirii pentru el era una mult mai simplă. Intra în ea o substanțială doză de întîmplare. Să treacă pe stradă și să asiste bunăoară la răsturnarea unei calești aurite. Apoi să

Scanned with OKEN Scanner

aibă șansa de a-și oferi brațul frumoasei proprietare a echipajului cu pricina, salvînd-o de la nenorocire. Cît despre bani, de care făcea atîta caz tatăl său și care erau atît de prețuiți de acesta, se străduia din răsputeri să afecteze pentru ei un dispreț suveran. Se va trezi curînd la realitate și se va convinge că oricît de meschină și de vulgară este iubirea de arginți, pentru care îl detesta atît pe părintele său, cînd aceștia, arginții, îți lipsesc, e rău al dracului. Cu țeasta doldora de eroii lui Ariosto și Tasso, Henri descoperă că între el și tatăl său nu există deloc acele afinități obișnuite între un tată și un fiu. Viețuiesc alături, de la moartea doamnei Henriette, în apartamentul din strada Vieux-Jésuites, dar fără să-și facă decît arareori vreo confidență. S-ar putea deduce că nici nu și-au făcut măcar vreuna. Tatăl, pentru că era puțin comunicativ din fire. Copilul, pentru că aprecia toate demersurile părintelui ca venind din partea unui tiran, a unui atavic, a unui om rău. Cu toate acestea, nu arareori i se întîmpla să-și pună tatăl sub observație, ca pe o insectă sub lupă însă, gata-gata să consemneze un rezultat dinainte știut. Descoperea însă, împotriva voinței sale, că același om care vorbea aproape de fiecare dată în termeni profesionali, adică familiari doar printre oameni în robă, că același om care cîntărea orice în mod rigid, procesual, dur, sentențios, îi putea înșela așteptările. Căci el nu era funciar un om rău, mai mult decît alții. Ba chiar adesea era capabil de duioșie, de tandrețe chiar. Aflase de la buna Marion, slujnica, un model de devotament față de stăpînii săi, că înainte de a se căsători cu mama lui, a lui Henri, fusese în stare să și iubească, și încă destul de pătimaș, de perseverent. Cu patima și perseverența care păreau a fi fost mai mult decît fructul urîțeniei sale fizice. Ba o dată ajunsese cu insistențele sale să o scoată din sărite pe aceea spre care se îndreptau privirile sale aprinse de focul dorinței și să-i spună : „Da mai lasă-mă-n pace, pocitanie nesuferită !“ Prin urmare, tatăl său, trufașul și morocănosul consilier al Parlamentului de Grenoble putuse fi în stare cîndva, nu de mult, să fie contrarul său de acum. Să smulgă acelei ființe divine care fusese Henriette Gagnon o exclamație care trăda celor din jur pe omul care se învrednicise să susțină un asediu în regulă pe tărîmul amorului. Într-o zi, cînd se afla singur în cameră cu mătușa Elisabeth, pentru care nutrea un adevărat cult, veni din întîmplare vorba despre domnul Chérubin : — Nu știu de ce-l mai pomenești atît pe omul ăsta — fu auzit micul Henri mirîndu-se. Fu rîndul duioasei sale mătuși, perfecțiunea sufletească întruchipată în ochii copilului, să se mire și să se întristeze, boscorodindu-l : — Vai, Henri, cum poți să-i spui tatălui tău „omul ăsta“ ? Copilul lăsă ochii în jos, pironiți în podea. Se convinse încă o dată, prin gravitatea cu care îi sunau în ureche vorbele încărcate de reproș ale mătușii sale venerate, că greșea, că se înșela judecîndu-l cu atîta asprime și lipsă de pietate filială pe acela pe care s-ar cuveni să-l înțeleagă mai bine. Pentru moment însă era incapabil să-și stăpînească impulsivitatea interioară, făcută parcă anume pentru o ură adîncă, agresivă fără contenire, împotriva tatălui său.

Pentru micul Henri, acolo unde există generozitate și duioșie n-are ce căuta calculul. Iar tatăl său păcătuia în ochii lui mai mult pentru că i se arăta un om calculat. De se întîmpla vreodată să-i

Scanned with OKEN Scanner

ceară niscaiva bani pentru vreo jucărie, trebuia să treacă o bună bucată de timp, să se lase rugat de mai multe ori, pînă să-şi deznoade baierele pungii pentru cei cîţiva gologani. Iar copilul nu putea trece cu vederea că aproape niciodată nu-i dădea chiar toţi banii pe care îi ceruse. Dacă totuşi se întîmplase de cîteva ori să obţină prin elocinţă tot ce dorea, evenimentul va fi marcat cu litere adînci în memorie. În schimb, nu putea avea cuvinte de mulţumire pentru strădaniile cu care familia sa se îngrijea să aibă meditatori cît mai aleşi, ca educaţia şi instrucţia sa să nu sufere. Aceştia, primii săi dascăli, fiind în solda tiranului de tată-său şi struniţi de habotnicia mătuşii sale Séraphie, duşmanca lui cea mai înveterată, nu puteau fi priviţi de către micul învăţăcel decît cu neîncredere, adesea cu sarcasm. Primul, în ordinea apariţiei în casa Beyle, fu un muntean pedant pe care îl chema Joubert. Îmbrăcat într-o redingotă neagră, jerpelită, era înalt de cinci picioare şi cinci degete. Impresia pe care şi-o făcea copilul despre el va fi defavorabilă. Cel de-al doilea, abatele Raillanne, nimerise în casa din strada Vieux-Jésuites dintr-o ambiţie a familiei. Se ştia că abatele dă lecţii unor copii de familie foarte înstărită din oraş, familia Périer. Or, ce putea fi mai înlăţător pentru tiranii lui Henri, adică pentru cei care îl sufocau, încă de la moartea domniei Henriette, mama sa, din 1790, cu dragostea lor, decît să se ştie în Grenoble şi în împrejurimi că ei, suflîndu-le preceptorul, îndrăznesc să se măsoare cu d'alde Périer, omul căruia i se dusese vestea de bogat ce era. Abatele era un om mărunţel, oacheş, ciupit de vărsat. Îmbrăcămintea lui atrăgea luarea aminte, în contrast cu aceea a domnului Joubert, prin aceea că se înfăţişa privirilor elevului său destul de îngrijită. La prima vedere părea chiar dichisit, motiv care, paradoxal, avea să-i sporească neîncrederea elevului său.

Aceasta spori şi mai mult cînd ochii lui Henri se opriră cîteva clipe asupra fizionomiei celui care avea să-l îndoctrineze cu preceptele sale. Avea sprîncenele zbîrlite, iar căutătura piezişă şi falsă. Avea mania de a cultiva portocali şi de a creşte canari, pe care îi instala într-un fel anume, chiar la picioarele patului elevului său. Se întîmpla adesea ca pasărea să-şi facă nevoile, care provocau în cameră o duhoare nesănătoasă. Copilul trase de aici concluzia că abatelui îi plac mai mult zburătoarele decît copii, într-un cuvînt că el nu iubeşte copiii. Susceptibilitatea mărită a micului Henri ieşi profund lezată din această confruntare. În plus, alura dichisită, manierele aşijderea, gesturile măsurate, gîndirea care arareori îşi făcea drum spre urechile altora în stare naturală, pură, nealambicată. Ce mai, în faţa acestui popă dibaci puteai crede că te afli curat dinaintea prinţului de Talleyrand în carne şi oase, mai cu seamă cînd putea fi auzit vorbind în felul cum numai episcopul de Autun se pricepea să o facă. Îndemînatic în conversaţie, insinuant, discret, maleabil, oferea toate atù-urile pentru a trece drept un om perfect. Pentru elevul său el nu va reuşi să fie decît contrariul desăvîrşirii. Ciocnirea cu abatele Raillanne avea să devină pentru Henri un prilej de manifestare a deosebitei sale sensibilităţi pentru artă. Deocamdată, contactul se limitează la arta literară. Raillanne căuta să-l aducă pe elevul său în punctul din care să cunoască pe dinafară gramatica, să facă din el un strălucit umanist în sensul îndemînării în compu-

Scanned with OKEN Scanner

nerea unui poem latinesc în vers alexandrin. Îl interesa mai puțin conținutul. Nu-l deranja cîtuși de puțin dacă acesta era gol de idei, dacă în poemul cu pricina era vorba doar despre o muscă neagră care se înecă într-un lapte alb. Comentariile sale se rezumau în exclusivitate la formă. Or, copilului care îi citea pe Tasso, pe Ariosto, pe Dante Alighieri nu-i venea la socoteală că poate să existe creație artistică fără un fond tematico-ideologic. Nu putea crede într-o artă fără conținut. Nu-i venea să-și creadă urechilor că se poate face artă dacă artistul n-are nimic a spune... Deziluzia va fi totală. Abatele va pierde de data asta și bruma de încredere pe care reușise, cu chiu cu vai, să o sădească în sufletul discipolului său. În locul încrederii rîvnite, Raillanne se alese cu opusul ei. Bănuiala de ipocrizie încolți pe dată, mai ales atunci cînd se prezentară indicii serioase că spilcuitul abate ar îmbrățișa în linii generale felul de a vedea lucrurile al mătușii sale, Séraphie, dușmanca lui numărul unu. Fu îndeajuns ca într-o problemă de educație abatele să ia partea mătușii Séraphie, pentru ca întreg eșafodajul construit cu migală de abilul preceptor să se năruie. Scîrba pentru abate deveni totală în ziua cînd se pomeni că acesta îl invită la o plimbare, cu care prilej încearcă să-l convingă de necesitatea de a-ți voala întotdeauna gîndurile, de a spune mereu nu ceea ce gîndești despre un lucru, ci anume ceea ce place celorlalți să audă. — Vezi dumneata, scumpul meu Henri ?... îi mai suna la întoarcere mult timp vocea mieroasă, insinuantă a abatelui. Nu mai lipsea nimic pentru a fi declarat tiran din partea elevului cu firea impulsivă. Începea să strîngă în sine o anumită îndrăzneală, de om dezabuzat, care încearcă să arunce de pe umerii săi firavi tot ceea ce îl copleșise pînă acum și îl mai copleșea încă. De la scîrba pentru felul de a vedea lucrurile al lui Raillanne, pînă la dezgustul total pentru întreaga popime care se aciuia pe acolo nu mai era decît un pas. Efectul negativ al insinuării prietenului mătușii Séraphie se generalizează pentru toată tagma preoțească și călugărească. Doctrina cea mai nocivă pentru el va fi acum iezuitismul. Iar implicațiile acestei adversități religioase nu vor întîrzia să-și arate colții în atitudinea copilului față de evenimentele politice ale vremii. Acea nedumerire ne chinuie și pe noi. Să fi fost oare mătușa lui, Séraphie, cu limba ei ascuțită împotriva purtărilor libertine, împotriva năzdrăveniilor de copil — ce-i drept destul de dificil — aceea care a declanșat o reacție atît de puternică în sufletul lui Henri ?... Spovedaniile lui foarte tardive trebuie privite cu multă circumspecție, așa cum trebuie în general privite memoriile unor oameni iluștri care au întotdeauna ceva de ascuns posterității, ori plănuiesc să îndrume atenția urmașilor pe o pistă anume, evident mai convenabilă decît altele pe care ar fi ispitiți să o apuce. A se vedea memoriile domnilor Talleyrand și Fouché, actori neîntrecuți ai teatrului politic din acele timpuri... În fond, prin ce a putut o fată bătrînă cum era mătușa Séraphie, care prin firea ei arțăgoasă nu reușise să-i dovedească nepotelului ei că ține la el, prin ce oare izbutise ea să stîrnească o reacție în lanț în sufletul lui ? De la principiile educative ale unei habotnice, acrită din pricina celibatului, la antiiezuitismul lui Henri, pînă la oltranțismul antimonarhic gen Saint-Just, pentru un copil de numai zece ani, cîți avea Henri Beyle în ziua de 23 ianuarie 1793, ziua

Scanned with OKEN Scanner

execuțării lui Ludovic al XVI-lea, e greu de crezut că ar fi parcurs sinusoida acreditată de el hăt mai tîrziu. Nu este mai puțin posibil să fi contribuit la atitudinea lui față de teribilul eveniment și imaginea superbă a regimentelor albastre trecînd prin Grenoble și îndreptîndu-se spre Savoia unde urmau să-i alunge pe imperiali din preajma hotarelor Franței. Exces de simțire patriotică în sufletul unui copil de zece ani, contrariat în așteptările sale de rigiditatea celor din jur, despre care nu crede nici un moment că îi vor răul, ci doar că se opun prea des manifestărilor sale inerente vîrstei? Mătușa sa putea fi o scorpie prin aerul ei de cardinal inchizitor, care contrasta total cu imaginea blîndeței pe care și-o făurise de la mama sa. Ea putea să-l taxeze de atroce, pentru că lăsase să cadă, la vîrsta de trei ani, un cuțit de pe pervazul balconului drept la picioarele doamnei Chenevaz. Ori pentru că, altă dată, o mușcase de obraz pe o altă doamnă, o rubedenie a lor, soția domnului magistrat Pison Dugalland, care îi ceruse să o sărute. Pe măsură ce se încredința de asiduitatea rudelor sale, îndărătnicia lui se aprofunda. Încorsetarea la care îl supuneau îl durea. De aici revolta lui pentru o situație nefirească în care se zbătea. Îl durea mai mult faptul că îi era interzis să se amestece printre ceilalți copii. După cîțiva ani abia, își dete seama că pricina acestei opreliști își avea impulsul într-o prejudecată. Ai săi căutau să-l ferească de niscaiva inriuriri nefaste din partea copiilor din popor. Vremurile se arătau tulburi, iar onorabilii burghezi cu pretenții de noblețe țînuseră să se pună la adăpost în privința asta. Aflînd adevărul, inima lui de copil generos se revoltă: — Și mă rog de ce să nu mă joc și eu cum se joacă ceilalți, liberi prin parc, neoropsiți de nimeni? Nu sînt și eu ca ei? Nu sînt ei ca mine? Își aduse aminte că măsura era generală pentru toată familia, o claustrare voită din pricina mamei sale, care murise nu de mult. Fu singura constatare care îl înduioșă, făcîndu-l să-i ceară doar în gînd iertare tatălui său care impusese cu autoritate respectarea strictă a consemnului. Singura înduioșare a unui suflet împietrit de copil îndărătnic. Ea nu ținu însă multă vreme. Se scutura ca de o slăbiciune trecătoare. Cugetul său fremătător era încolțit de cealaltă întrebare, care stăruia ca un cui înfipt în capul său. Cum or fi arătînd acei oameni din popor, pentru care mătușa lui, Séraphie, tatăl său și toți ai casei nutreau atîta oroare? Auzise despre ei multe lucruri nu tocmai vrednice de cinste dar nu se arăta dispus să le acorde tot creditul. Se vorbea că au toate apucăturile unor monștri. Că ar fi clefăind din fălci cînd mănîncă. Asta mai treacă-meargă. Nu toți oamenii au datoria să cunoască pe de rost codul manierelor elegante. Iar oamenii din popor n-au vreme pentru așa ceva. Și apoi, tot ce auzea despre acești monștri cu cîte două picioare putea să fie neadevărat, de vreme ce era debitat în salonul unde tonul îl dădea Séraphie. Că ucid de-a valma sumedenie de oameni nevinovați. Aș, nu s-ar vedea oare cîte ceva din toate astea și aici la Grenoble, unde numai un singur om avusese de suferit de pe urma revoluției și încă într-un fel ce te face să te podidească mai degrabă rîsul decît plînsul. Fusese înțepat într-o bucă de către oamenii de ordine, pentru că zbiera ca un apucat pe străzi, chemînd prostimea la răzmeriță. Dar unei bătrîne mai deochiate care făcea același lucru, nu i se întîmplase chiar nimic... Așa că să nu mai

Scanned with OKEN Scanner

vorbească unii prea multe... Că nu e dracu' atît de negru pe cum îl văd ei. Pe cum îl vede mătușa Séraphie cu toată popimea ei.... Și apoi ceea ce se arată a fi mai cumplit în această revoluție stîrnește tot hazul, zău așa... S-o fi văzut pe bătrîna aceea dezgustătoare, alergînd ca o apucată pe străzi cu un bocanc scîlciat în mînă și urlînd de ți-era mai mare dragul: „M-am revortat, m-am revortat!" ieșeau vorbele ei dintr-un gîtlej descărnat, cavernoase de parcă ar fi ieșit dintr-un mormînt profanat. Hotărît lucru, revoluția, acest eveniment extraordinar despre care se vorbea atîta, are printre altele și latura ei nostimă. De ce să se întristeze atît din pricina ei, numai ca să le facă pe voie alor săi? Mai cu seamă cînd ea, revoluția, reușea să le otrăvească atîta viața dușmanilor săi, mătușii Séraphie și tatălui său! Regimentele albastre pe care le vedea mărșăluind de la fereastra camerei sale erau de-a dreptul impunătoare... Iar serbările revoluționare, cu veselia lor exuberantă îl făceau să se viseze într-un carnaval cu măști, din acelea cum auzise că se fac numai prin țările din Sud. Acolo unde, după spusele lui „tatan" Elisabeth, își are obîrșia familia sa din partea mamei. Imaginația lui își lua zborul spre acele ținuturi însorite ale Europei de cîte ori o auzea pe mătușa Elisabeth depănîndu-și vreo amintire sau făcînd aluzie la originea italiană a familiei sale. Se făcuse — zicea ea — că un strămoș de-al lor, mare gentilom la curtea unui principe italian, săvîrșise păcatul unei crime. Trebuind să se facă nevăzut pentru a se eschiva de la rigoarea legii criminale, luase loc în suita unui nunțiu papal, sau, pare-se chiar în suita unui papă care se îndrepta spre reședința sa de la Avignon. Amănuntele aveau mai puțină importanță pentru Henri, care era numai urechi, savurînd fiecare cuvînt ce ieșea solemn din gura mătușii sale. Îi plăcea la ea totul, ținuta gravă, impunătoare, blîndețea, mîndria demnă, dar mai mult decît toate îi plăcea auzul acelor evocări pe care le rostea întotdeauna măsurat, punînd în modulațiile vocii sale nu știu ce catifelat și cald... Iar cînd ajungea la pasajul cel mai însemnat, cel cu ilustrul lor strămoș, discursul ei cîștiga în plus o tonalitate specială, o anumită grandilocvență smerită ca pentru a marca și mai mult faima personajului. Copilul înregistra mecanic isprava strămoșului său, numita crimă, fără a se opri cu gîndul mai mult de o secundă asupra înțelesului acestui cuvînt fioros. Imaginația lui zglobie se și vedea plutind pe acele meleaguri unde pasiunile aprinse duc adesea la crime, a căror frecvență este recunoscută și de care mințile înfierbîntate ale acelor locuitori au timp prea puțin să se ocupe. Cîtă vreme în Franța, la Paris, o crimă trebuia să constituie subiect de mare senzație, eveniment de epocă, în Italia, o atare ispravă putea avea loc în plină zi, la orice colț de stradă și în orice moment. Din această pricină nu i se mai dă importanța cuvenită, abia dacă i se dă atenție. Îndemînarea cu care povestitoarea reușea de fiecare dată să capteze interesul băiatului făcea ca emoția pricinuită în inima lui să nu mai fie una negativă. Cuvîntul „a ucide" nu mai exprima pentru el o faptă reprobabilă, ci un act de înălțătoare purtare. Atît călăul cît și victima sînt două ființe la fel de interesante pentru că iau parte la un eveniment de care nu se învrednicește fiecine. Moartea însăși era receptată în sufletul copilului de 7 ani, Henri Beyle, ca un lucru deosebit, în sens de formidabil, care necesită o anumită demnitate...

Scanned with OKEN Scanner

Sfîrșitul mamei sale este văzut de copilul ei în primele clipe doar ca un prilej de uluire, de atribuire a unui merit în plus aceleia care trecea prin aventura extraordinară a morții. O știuse pe mama lui capabilă de a iubi pătimaș pe cei din jurul ei, aptă de a-i inspira fiului ei o dezlănțuire precoce a libidoului, dar nu o crezuse în stare pînă în acel moment că ar fi avut curajul să și moară... Moartea însemna înainte de toate pentru el un act de curaj, un gest de eroism. De aceea, în primele momente, paradoxal pentru cei din jur care boceau în hohote, lui Henri nu-i venea deloc să plîngă. Nu înțelegea adevărata semnificație a morții... Abia după aceea va începe să simtă durerea cuvenită pentru lipsa pe vecie a aceleia care îl adusese pe lume. Este cazul să ne amintim de această înțelegere a morții la copilul Henri Beyle, de fiecare dată cînd imaginația lui impulsivă o invocă în relațiile lui cu ceilalți. Nu trebuie, astfel, să ne mai mire deloc ușurința cu care o privea, ușurința cu care o accepta sau o dorea chiar pentru cei de care se credea persecutat, mătușii sale Séraphie, pînă și tatălui său. Iar dacă așa stau lucrurile, de ce nu am fi ispitiți să credem că, abia împlinind zece ani, exact zece ani, un copil cu o reprezentare atît de deformată a semnificației morții n-ar fi primit vestea uciderii regelui cu enorma bucurie a conștiinței împlinirii unui act de dreptate politică ? Cum ar fi plîns la unison cu tatăl său după Ludovic al XVI-lea, pe care nu-l văzuse niciodată, de care nu îl lega nimic sufletește, la modul nemijlocit, de care încă nu pricepea că se leagă prin interese, cînd nu fusese în stare să plîngă după buna, blînda, incomparabila lui mamă ? Citea un roman în aceeași încăpere cu tatăl său în seara aceea de pomină, cînd sosi știrea ghilotinării. Tatăl său se întrerupea mereu din lucru, vădind a nu fi în apele sale. Presimțea ceea ce avea să se întîmple, dar nu avea curajul să o creadă. Logica lui de om calculat în toate refuza să admită că membrii Adunării Legislative ar fi în stare să adauge la dosarul lor îngreuiat de atîtea fapte discutabile o crimă de asemenea proporții. Nerăbdarea lui era la culme. Își pusese redingota lui de zile mari și părea să tresară în fiecare moment întrebîndu-se de ce o făcuse. Rareori i se întîmpla să-și pună redingota doar pentru a ieși puțintel pînă afară, la trecerea poștalionului. Stația de poștă se afla foarte aproape de locuința sa. De data aceasta o făcuse fără să se gîndească în acel moment pentru ce o făcuse. Avea senzația că sinceritatea și devotamentul său față de acela pentru care tremura acum nu sînt la înălțimea situației, taman pentru că își pusese chiar acum redingota cea nouă, vișinie. Ieșise de multe ori afară și se întorsese de mai multe ori în cameră, tot fără rezultat. Broboane de sudoare îi șiroiau pe obraji prelingîndu-se spre bărbie. Într-un tîrziu, neputînd sta locului și nemaiavînd chef de lucru ieși din nou cu graba unui om care are febră. Poate că avea, mai mult ca sigur că avea și febră consilierul de Parlament, Chérubin Beyle. Avea și pentru ce... Toate planurile sale de ridicare, toate țelurile, toate năzuințele îi erau în strînsă legătură cu soarta regelui. Se gîndea poate la un post de magistrat sau, de n-ar fi prea mult, la frumosul titlu de baron. Se întoarse cu un vraf de ziare, palid, de o paloare cadaverică. Copilul ridică nasul din carte și păru să-și contemple tatăl cu un soi de curiozitate ames-

Scanned with OKEN Scanner

tecată cu satisfacție abia disimulată. Era la curent cu necazul tatălui său și se bucura acum în sinea sa, văzindu-l ajuns la disperare. Ziua mult așteptată a răzbunării sosise... Chérubin era într-o stare de surescitare cu totul deosebită, pentru fiul său care nu-l mai văzuse niciodată atît de încordat. Aruncă vraful de ziare într-un colț al odăii, scîrbit de lumea pe care o ascundea conținutul lor. S-a terminat... S-a zis cu regalitatea... L-au asasinat... Nemernicii!... Nu-i credeam în stare de o asemenea mișelie... Își întoarse obrazul în altă parte pentru a-și ascunde slăbiciunea extremă care îl cuprinsese. Poate îi dăduseră lacrimile. Poate plîngea cu adevărat. Henri era încîntat. Îl privea cu ironie. Surîsul său sardonic din colțul gurii căpătă un contur desăvîrșit, fără echivoc, de om care se desfată din plin pentru nenorocirea altuia. Se auzi șoptind doar cu gîndul: „Iată-mă răzbunat, tirane, pentru aerul acela părintesc, dulce, cu care mă sileai de atîtea ori să te însoțesc în plimbarea aceea îngrozitoare la Granges, de-a curmezișul cîmpurilor muiate de ploaie și cu trăsura de noapte". Amintirea numai a acelor nopți chinuitoare îi dădea furii. Erau nu numai chinuitoare acele nopți de pomină, ci și nenumărate. Și, pe deasupra, la capătul supliciului, călăul care se afla acum răpus de deznădejde în fața sa, mai avea și cruzimea să numească acele drumuri ale Golgotei „plăcerile noastre". Plăcere se cheamă aceea a unui ocnaș silit să numească plăceri niște lanțuri doar cu ceva mai ușoare decît altele?... Cît despre tiranul care își avea un loc atît de însemnat în inima tatălui său, de ce n-ar trebui să moară, să moară cu demnitate decît să ducă mai departe povara unei vieți atît de nedemne. Se spuneau pe seama regelui atîtea... Dar cel mai grav lucru în ochii lui Henri era că Ludovic al XVI-lea trebuia musai să fie socotit un tiran ca și tatăl său. Ce vrei, tiranii, ca oameni de aceeași teapă, se iubesc între ei. Și apoi, nu s-ar cădea să fie gelos pe acela care se făcuse stăpîn și pe simțămintele tatălui său? Simțăminte care altfel n-ar avea să le dispute cu nimeni, afară doar de Séraphie, pe care o bănuia că i-ar fi ibovnică. Iar bănuiala asta se întemeia pe dovezi descoperite tot cu acel prilej al obositoarelor preumblări la lumina nopților cu lună. Îl sileau să se țină la o distanță de patruzeci de metri de ei, ca să nu prindă de veste cele ce se petreceau între ei doi. Ce e drept, nu i-a surprins niciodată sărutîndu-se, dar ce puteau face altceva un bărbat urît, de patruzeci de ani, cu o fată de treizeci, avînd pe deasupra niște picioare bine făcute, care stîrneau admirația multora din bărbații copți din împrejurimile viei lor de la Claix?...

Același sentiment încerca Henri acum pentru Ludovic, cum încercase alte dăți pentru diavolița de Séraphie. Era ciudat că își ura din instinct tatăl, dar nu putea suferi nici ca altcineva să-i ia locul în inima părintelui său. Tot așa cum odinioară încercase același sentiment de gelozie acută împotriva tatălui său, de cîte ori depista la acesta cea mai mică urmă de tandrețe pentru scumpa lui mamă. Era în stare să-i arunce cu ceva în cap acelei pocitanii care era tatăl său de-ar fi văzut vreun gest mai deosebit din partea lui. Dar mai avea un dinte pentru rivalul său, Ludovic. Auzise de la bunul Lambert, feciorul în casă al bunicului său, doctorul Henri Gagnon, că idolul tatălui său se făcuse vinovat de un lucru înfiorător. Iar el, Henri Beyle, copil de

Scanned with OKEN Scanner

zece ani, socotea de-a dreptul înfiorătoare fapta unui rege de a-și trăda poporul. Fusese o întreagă poveste, cică aceea care-l hotărî pierzaniei. Era vorba de un dulap de fier, construit chiar de el, de lăcătușul numit Ludovic al XVI-lea, în care descoperiseră dovezile vinovăției regale. Însufleţit de acest ultim gînd, copilul aruncă pe jos cartea, înciudat pe acela ce se făcuse vinovat de trădare, înciudat pe tatăl său care, după o veste atît de urîtă, se mai încăpățîna să-i țină partea. — Dar bine, tată — se auzi el spunîndu-i cu glas șoptit — de ce să nu moară un tiran care și-a trădat poporul? Chérubin încremeni. Vedea negru înaintea ochilor. Abia acum socoti că trebuia să-și scoată redingota fatală. Și suferea de ciudă, de indignare pentru cele ce îi fu dat să audă din gura copilului său. Scrîșni din dinți, apoi se întoarse, îl prinse de reverele hăinuței și îl scutură strașnic. Drept răspuns însă, copilul clipi de cîteva ori la rînd. Făcuse poate o gafă. Oricum, chiar dacă chestia cu trădarea nu ține, rămînea cealaltă, tirania. Iar dacă regelui i se dusese vestea de om cumsecade, va ispăși pentru tirania celor ce se cheamă tot Ludovic dinaintea lui... Cît despre el, Henri, cum ar putea să-i ierte rivalului său vina de a fi vrut doar să nimicească frumoasele regimente de grenadiri ce se îndreptau spre hotar pentru a-și apăra patria? Tatăl său ajunsese stacojiu și continua să-l scuture cu gesturi convulsive. „Copil blestemat, am să te mănînc de viu!“ șuieră vocea lui răgușită la urechea băiatului. Se despărțiră mai dușmani parcă decît înainte. „Poporul, gîndea Henri, amintindu-și de gloata de copii care se jucau liberi, despuiați mai mult de jumătate, poporul este ceva mare, ceva tare... Poporul, de bună seamă, nu poate fi îngenunchiat de nimeni, poporul trebuie să fie ceva grozav de vreme ce a reușit să-l răpună chiar pe rege. Cu poporul nu-i de glumă... Trebuie luat cu binișorul și nu întărîtat.. Iar acum, dacă pe ăla îl tăiară, cine o mai fi rege în locul lui? Poporul — își răspunse tot el. Strașnic lucru este poporul dacă e în stare să-i spună regelui de pe tron: ridică-te tu, să șed eu. Acum poporul este regele și regele este poporul. Trăiască poporul. Trăiască poporul rege! Și pentru că poporul pentru el se confunda cu gloata de copii ce zbura liber pe străzi așa cum nu putea el să facă, înseamnă că poporul nu este altceva decît un copil, doi copii, trei copii și așa mai departe, o mulțime de copii, o gloată întreagă. Trăiască poporul copil. Iar dacă poporul nu poate să trăiască decît liber, zburdînd fără opreliște ca niște mînji pe pajiște, atunci trăiască și libertatea lui care ar putea fi într-o zi și a mea. Ce bine ar mai fi, să-i poată rîde în nas mătușii Séraphie, tatălui său care îl împiedică să fie liber... În seara aceea adormi copleșit pînă peste cap de „popoare și libertăți“. Hotărî, de cum o putea să se sustragă vigilenței drăcoaicei de Séraphie, să dea o raită pe la o anumită biserică, unde știa că se țin adunările acelor teribili de iacobini, „monștrii“, cum îi porecleau ai săi. Voia să-i cunoască mai de aproape pe aceia despre care se spunea că îl doborîseră pe rege. Ce fel de oameni sînt! Cum arată la înfățișare? Sufletește se simțea alături de ei. Nu lupta și el împotriva tiraniei, pentru libertate? Nu erau ei aceia care îi sădeau în suflet o geană de speranță de a-și vedea cîndva lanțurile sfărîmate? Reuși să-și pună planul în aplicare. Se strecură cum putu pe poarta acelei foste biserici transformate peste noapte într-un templu al liber-

Scanned with OKEN Scanner

tăţii. Înăuntru, decor de cîrciumă de mahala, de tavernă întunecoasă, luminată abia de nişte lumînări, pe care nimeni nu se ostenea să le cureţe cu mucarniţa. Din această pricină fumegau, mirosul de fum se amesteca într-un fel de ceaţă întunecoasă şi jilavă cu duhoarea înecăcioasă a trupurilor tuturor Brutuşilor care formau turma iacobinilor. Numeroase femei din popor, grase, chicoteau şi croşetau, în timp ce aceia ce păreau a fi soţii lor vociferau enervant, lovindu-se cu pumnii în piept. Se vorbea alandala, fără ordine, fără disciplină, fără răbdarea unuia de a aştepta să termine celălalt. Astfel că la un moment dat lui Henri i se păru că se afla în mijlocul unui concert de voci de toate timbrurile. Feţele vorbitorilor se distingeau cu destulă greutate din pricina acelui fum înecăcios specific tavernelor de mahala. Atît cît putu Henri să le observe, ele trădau o concentrare sumbră şi sinistră, o dîrzenie implacabilă. Imaginea cîrciumăreselor, a podăreselor acelora croşetînd înfăşurate într-o sumedenie de jupoane soioase îl dezgustă. Să fie oare aceştia oamenii în stare de atîtea isprăvi, în stare să-i reteze capul lui Ludovic al XVI-lea? Aceşti cîrciumari burtoşi, care fac atîta tapaj şi put a transpiraţie de te apucă strechea, mai dihai atunci cînd ridică pumnii ca nişte baroase să izbească cu ei nişte piepturi mătăhăloase?... Făcu întoarsă calea lehămetit de toate, de popor, pe care îl îndrăgise doar ca pe o noţiune abstractă, ca pe un simbol al forţei uriaşeşti, singura în stare să apuce taurul tiraniei de coarne... De libertate, care înlesneşte oricărui mitocan să-ţi ia vorba din gură cînd ţi-e lumea mai dragă, să scuipe şi să-şi sufle nasul fără nici o jenă înaintea sa, fără să se sinchisească de neplăcerea pe care i-o pricinuieşte altuia. De aceste matahale dezgustătoare, devenite peste noapte nişte Cicero şi nişte Brutus atît de lipsiţi de graţie. De consoartele acestor viteji, care îşi etalau dosurile uriaşe înfăşurate într-o sumedenie de jupoane soioase...

Intră pe uşă, călcînd pe poante ca un hoţ, apăsat de adînca remuşcare a celor ce făcuse. Suferise o cruntă decepţie, care îi răsturnase întreg sistemul său de a privi lucrurile. Avea fălcile încleştate, nu cumva să se trădeze în faţa inamicilor săi politici de acasă, care atîta aşteptau. Ţinea tot timpul privirea pironită în podea, semn că pentru moment era nevoit să se dea bătut. Experienţa sa politică fusese un fiasco total. Poporul, scumpul lui popor, nu mai era o simplă noţiune abstractă, o idee nobilă şi curăţică, la icoana căreia merita să se închine, ca la unul mare Dumnezeu... Poporul era o gloată murdară, dezgustătoare, urît mirositoare, fără maniere, o maşină uriaşă ale cărei resorturi nu le-ar putea cunoaşte decît trăind în mijlocul său. Iar să trăiască măcar două săptămîni într-o asemenea cloacă, ar fi fost pentru el un supliciu cu neputinţă de îndurat... „Mai bucuros aş fi — gîndea el acum lăsîndu-se moale pe marginea patului ademenitor din casa duşmanilor — să stau o lună de zile la pîrnaie, ferecat în lanţuri şi obezi grele, decît să vieţuiesc două săptămîni printre aceste brute"...

Iată-l revenit, în urma acestei experienţe politice, deconcertat, „profil bas", în sînul familiei, fără însă a depune armele, conformîndu-se canoanelor ei. În fapt, ceea ce traversează Henri acum este o perioadă de indecizie, de pendulare sub raport opţional, generată de deziluzia încercată, aptă a-i încurca socotelile. Lăsa în urma sa o atmos-

Scanned with OKEN Scanner

feră lîncedă, încătușîndu-i elanurile tinerești și aspirațiile spre emancipare, spre libertate. I se deschidea la orizont perspectiva emancipării proprii, dar care era departe de idealul scontat. În plus, etapa coincide pe de o parte cu tirania lui Raillanne, iar pe de altă parte, cu teroarea, cu anii de maximă ferocitate ai revoluției. Într-o asemenea situație, oscilația unui suflet de copil este explicabilă. Pe lîngă detestabilul Raillanne, în casa doctorului Gagnon se aciuiaseră, în acei ani tulburi ai terorii revoluționare, și alți preoți, găsindu-se acolo la adăpost de înverșunarea turbată a ciracilor lui Hébert. Erau indivizi mătăhăloși care clefăiau din fălci atunci cînd înfulecau la masă bucăți uriașe de pastramă. Disprețul copilului pentru întreaga tagmă spori, alimentat de ciuda împotriva habotniciei mătușii Séraphie, a conformismului tatălui său, al întregii familii. El nu putea fi contracarat decît doar de dezgustul pentru vulgaritatea și cruzimea celor în care își pusese toată speranța. Vulgaritatea lor o cunoștea acum pe viu. Dar cruzimea revoluționară, care putuse atinge proporții înspăimîntătoare, nebănuite, în alte părți — la Paris, sau chiar aproape de Grenoble, la Lyon — fusese doar aparentă în orașul unde copilărise Henri Beyle. De aceea existau toate șansele ca partidul montaniarzilor să cîștige din nou teren în sufletul său. Impresia de la Clubul Iacobinilor avea însă să fie aceea care va stărui împotriva conversiunii sale totale. Sufletul lui Stendhal părea a fi sclavul impresiilor resimțite. Pentru el contează mai puțin exactitatea senzațiilor ci profunzimea simțămintelor, durabilitatea pe care ele le-o asigură. Sistemul lui Ptolemeu pe care i-l predica Raillanne stîrnește împotrivirea moale a doctorului Gagnon : — Dar pentru ce îl înveți sistemul lui Ptolemeu, cînd știi că e fals ? În pofida îndemînării cu care abatele găsi cu cale să răspundă în prezența elevului, acesta nu se lăsă convins. Din contră, socotește că, dacă bunicul său, care se ferește întotdeauna să contrazică direct pe cineva, nu este de acord cu sistemul ptolemic, înseamnă că sistemul în chestiune nu poate fi decît fals. Dar atît de fals, încît să risipească de-a pururi bruma de încredere în adevărul trîmbițat în orice privință de către abatele Raillanne.

Sistemul de educație ce i se aplica își avea pîrghiile în ultimă instanță în mîinile mătușii Séraphie, dușmanca lui inveterată. Cel puțin așa o considera el. Tatăl său se complăcea în a aproba formal principiile ei. Bunicul era de acord în principiu cu ele, sub rezerva unor amendamente. Caracterul lui însă, gen Fontenelle, îl împiedica să facă uz de toată autoritatea sa paternă pentru a le impune. Copilul, care în rest își adora bunicul socotindu-l un model de înțelepciune și bun simț, era intrigat de această trăsătură a firii modelului său. Prin urmare, de emulație perfectă nu putea fi vorba. Doctorul Henri Gagnon evita să-și arate colții de tată, lăsînd în aparență impresia de slăbiciune. „Tatan“ Elisabeth, cu veleitățile ei de noblețe spaniolă, din același motiv, nutrea o oarecare rezervă de cîte ori trebuia să-l laude pentru ceva. Pentru impetuozitatea ei spaniolă, firea fratelui ei, domoală, blîndă, era firea unui papă-lapte. Nu ezita adesea să-și manifeste dezaprobarea în prezența celor mici. Henri află cu un asemenea prilej că ea mai avusese un frate mai mic, pe care-l prefera celui viu. Pricina unei preferințe atît de răspicat declarate îl întări pe Henri în

Scanned with OKEN Scanner

convingerea că idolul căruia i se închina nu era tocmai un om fără cusur. Asta îl face să se arate circumspect chiar și față de bunicul său. Nu rareori i se întîmplă să-l privească, dacă nu cu aceeași intensă ură ca pe dușmanii lui, Séraphie și Chérubin, cel puțin cu neîncrederea generală pe care o avea pentru un om care te dezamăgește uneori. Doctorul Gagnon și fiul său, Romain, vor fi, pentru Henri Beyle, bărbații din familia sa de care se simțea atașat mai mult. Se înțelege, în sensuri diferite, uneori chiar opuse. Doctorul Gagnon era tipul omului de lume, cumpătat în toate, respectabil printre alții, știind mai degrabă să-și dobîndească respectul semenilor săi decît să și-l impună. Un om care îmbina armonios principiul renascentist, al bucuriei de viață, cu luminile veacului care sta să se încheie. Copilul îi simte prezența alături de el pe tot parcursul copilăriei și adolescenței. Bătrînul este acela care îl învață să meargă copăcel, împreună cu doamna Henriette, bunicul este acela pe care îl impresionează profund dureros o anumită întîmplare banală din prima copilărie a pruncului, întîmplare care era cît pe-aci să se dovedească fatală pentru viața nepoțelului preferat. Apoi bunătatea și sensibilitatea sufletului bătrînului se imprimă de nenumărate ori pe ecranul sufletului de copil al lui Henri. Încetul cu încetul va îndrăgi totul la bunicul său. Peruca cu bucle moi și bastonul, ca însemne ale unui respect de sine poate cam deplasat. Disperarea bunului bătrîn, mai ales această disperare pe care o recunoaște cu emoție întregii familii pentru moartea Henriettei. Dovadă, austeritatea pe care și-o impuseseră începînd de la această întîmplare funestă. Era în ziua cînd se pregăteau funeraliile. O atmosferă de disperare sfîrșietoare domnea printre toți. Prietenii familiei, adunați în salon, obișnuiau să comenteze ca și alte dăți evenimentele zilei, să facă un fel de cronică a mersului treburilor politicești. De la o vreme încoace, aceasta devenise o nevoie imperioasă. Revoluția izbucnise și răvășea Franța, făcîndu-l pe fiecare să tresară la fiecare pas. Deocamdată, panica era generală, căci Adunarea Constituantă nu prea reușise să-și precizeze poziția. Fiecare om avea dreptul să se creadă amenințat... Raportul de forțe încă nu îngăduie să se vadă bine pe eșichier. Regele fusese umilit regește de mai multe ori, dar se ținea încă tare. I se impusese domiciliu forțat la Tuileries cu La Fayette ca temnicer, dar nu-și epuizase resursele pentru a face față oricărei eventualități. În vremuri de grea restriște pentru el, se descurca mai bine decît scontaseră apropiații săi, ducele d'Orléans, primul prinț de sînge, ori chiar contele de Provence, propriul său frate, privindu-l pieziș...

Unul dintre invitați deschise discuția despre noua situație a Curții. Se întreba dacă nu cumva ea se putea socoti prizonieră. Un altul încercă să-i răspundă. Se opri însă brusc, înghițindu-și saliva. Tocmai sta să opinieze asupra unei intervenții din partea curților străine... Fu de ajuns o singură privire din partea celui care suferea cel mai mult de pe urma cumplitei pierderi. A doamnei Henriette, se înțelege. Comentatorul citise în ochii bătrînului ceea ce sărea în ochii tuturor: un ocean de amărăciune. Impresia generală a fost neasemuit de profundă. Henri, copilul de șapte ani se afla în salon. Se străduia să descifreze ceva din discuția ce avea loc. Era vorba despre Curte... Nu pricepea însă ce legătură are Curtea Franței cu celelalte, cu cele străine... Rămăsese

Scanned with OKEN Scanner

ca trăznit cătînd la bunicul său. Lacrimi grele se prelingeau pe pomeţii venerabilului bătrîn. Nu-l mai văzuse niciodată în această stare. Aşa cum îl cunoştea, cu aerul său jovial, nici nu-şi putea închipui capabil de atîta suferinţă pe acela care alina suferinţele altora. Îl mişca însă la bunicul său felul deosebit de a-şi purta suferinţa. De unde în alte dăţi obişnuia să se afle în centrul atenţiei tuturor, minunîndu-i prin forţa spiritului său, acum se închisese parcă într-o linişte mormîntală. Era o fereală discretă care-i dispensa pe ceilalţi să ia parte la ceea ce simţea el în acel moment... Cu judecata lui de copil, Henri găsea că felul de a-şi purta suferinţa îi făcea o deosebită cinste venerabilului om de lume... De atunci modul acesta de a purta doliu după fiinţa nepreţuită se impusese în familie... Cu toate că suferinţa era comună, fiecare membru al familiei părea că se închisese ca într-o cochilie de melc, căutînd singurătatea, izolarea unul faţă de celălalt. Nimic din duioasa intimitate a inimilor alăturate una alteia. Micul Henri era contrariat la culme, pentru că lipsea simpatia reciproca, înfrăţirea întru nenorocire...

Apoi doctorul Gagnon avu fericita inspiraţie de a-i propune ginerelui său să ia masa împreună, la el, în locuinţa sa din colţul pieţii Grenette cu Grande Rue. Copilul simţea că bunicul său face asta din dragoste pentru el, Henri, în care tatăl Henriettei o regăsea pe ea. Parcimonios cum îl ştia, domnul Gagnon îl preveni pe Chérubin că nici nu vrea să audă de plată. Copilul era convins că bătrînul făcuse acest pas numai pentru a-l ispiti pe Harpagon să consimtă. Pentru micul Henri, plăcerea de a se afla în casa bunicului său era multiplă. Cel mai mult îl atrăgea acolo singura faţadă a imobilului. Era aşezată spre apus, asupra pieţei Grenette. De fapt, mai degrabă spre sud-vest, dar amănuntul era fără importanţă pentru el, de vreme ce îi putea procura deliciile la care tînjea inima lui arzătoare.

Astfel stînd lucrurile, preferinţele lui Henri se vor îndrepta spre fluşturaticul de unchi. Tînărul şi spilcuitul fiu al doctorului Gagnon, Romain, uită repede de consemnul familial. Îi plăcea să frecventeze saloanele la modă, nu lipsea serile de la teatru... Morţii cu morţii şi vii cu vii. Soră-sa, Henriette, putea mult şi bine să-i trimită reproşuri de pe cealaltă lume... Odihnească-se, din parea lui, în cea mai sfîntă pace... Copilul îl sorbea din ochi cu un aer complice. Ah, ce viaţă minunată s-o poţi trăi ca unchiul Romain !... La rîndul său, tînărul avocat oblici pe dată încotro se îndreaptă simpatia nepoţelului său. Îl luă într-o seară cu el la spectacol. Se juca *Cidul*. Dumnezeule mare, dar e mai mult decît o fericire pentru micul Beyle să vadă *Cidul*. Emoţiile îl copleşeau. Ele atingeau paroxismul în momentul duelului dintre trufaşul don Gomès tatăl Chimenei şi don Rodrigo, viteazul apărător al onoarei paterne jignite. Cînd fu spre sfîrşitul demonstraţiei cu spadele, don Rodrigo este rănit la un ochi. Henri scoase un ţipăt de spaimă. La întoarcere nu-l mai slăbea pe unchiul său cu : era cît pe-aci să-i scoată ochiul... Altă dată îl duse la *Caravana din Cairo*. Procesiunea cămilelor prin deşert îl făcu pe Henri să fie mai tot timpul într-o stare de ilaritate. Veselia zgomotoasă a copilului îl cam stînjenea pe unchiul său în evoluţia lui printre cucoane. Se hotărî să nu-l mai ia deci la teatru, mai cu seamă că din pricina asta se strica

Scanned with OKEN Scanner

din nou cu ai săi, cu soră-sa Séraphie, îndeosebi. Cît despre tatăl său, acesta evita să-şi dea părerea deschis. Existau însă indicii că închidea un ochi şi nu se opunea cu totul la aceste ieşiri în lume ale scumpului său nepot. Firea lui însă, conciliantă, nu i-ar fi îngăduit pentru nimic în lume s-o provoace pe Séraphie, scenele acesteia deveneau din ce în ce mai frecvente. Blestemăţiile copilului erau de cele mai multe ori obiectul şi ţinta atacurilor ei furibunde. Îl taxă, din pricina lor, de copil rău, atroce. Curînd ţipetele ei îi scoaseră din competiţie pe toţi ceilalţi ai casei care se simţeau obligaţi să contribuie la educaţia lui Henri. Principiile ei cucernice erau atotbiruitoare în casa Gagnon. Henri putu să se încredinţeze că intransigenţa ei nu era lipsită de o anume finalitate sub raport educaţional. Ea tindea să scoată dintru început un om de lume, cu respect evlavios pentru convenienţe. În sistemul educaţiei intuit de Séraphie şi Chérubin, instrucţia propriu-zisă, cunoştinţele prin cantitatea şi calitatea lor contează mai puţin... Principalul era ca Henri să-i poată reprezenta cu succes în lume, cînd va fi mai mare. Să ştie să se poarte ; să nu-i facă de ruşine prin vreo stîngăcie, prin vreo vorbă spusă nelalocul ei.. Elanul tineresc febril al elevului, curiozitatea sa îi deschiseră gustul pentru lectură. Se aventura curajos la vînătoarea de cărţi ! Un volum din Dante fu scos la iveală din camera mamei sale, care pe vremea cînd trăia se delecta citindu-l în original. Ariosto, Tasso, Cervantes constituiau tot atîtea prilejuri pentru el de încîntare sublimă. Dar a şi le procura nu era o treabă prea uşoară, cînd avea pe urmele sale un copoi femelă care răspundea la numele de Séraphie. Biblioteca tatălui său de la Claix fu cercetată cu minuţiozitate. Acesta nu se mai opunea decît formal, bucuros că reuşea cu ajutorul ei să-şi atragă fiul într-acolo. Spera ca în acest fel să-i dezvolte înclinaţia spre viaţa cîmpenească. Doar-doar i-o veni poftă să-l asiste şi la îndeletnicirile sale agricole. Căci Chérubin se afla prin acei ani după moartea lui Ludovic al XVI-lea pradă unei noi pasiuni intense : agriculturomania. Se apucase să facă diverse investigaţii despre metodele cele mai eficace pentru a scoate o producţie cît mai mare de pe terenurile sale. Iar timpul liber nu şi-l mai putea irosi îndrumînd lectura unui copil îndărătnic aşa cu mi se dovedise de atîtea ori fecioru-său. Devenise acum mai concentrat asupra mersului treburilor politiceşti. Se cufunda în lectura unei ediţii din *Istoria Angliei* de Hume. De vreme ce Ludovic al XVI-lea împărătşise soarta lui Carol I Stuart, era limpede pentru el că trebuie să existe o analogie între istoria celor două ţări. Se strădui să o surprindă pe viu analogia pe care o presupunea, studiind amănunţit evenimentele din istoria Angliei legate de decapitarea lui Carol I şi cele ce urmară după acel eveniment. Odată reperate toate jaloanele analogiei, nu-i va fi greu să citească în istoria Angliei semnele celor ce se vor petrece în Franţa după moartea analogă a lui Ludovic al XVI-lea... Ingenios gîndit... Numai că trebuia să aibă în vedere deosebirea de condiţii între cele două ţări. În primul rînd deosebirea de condiţii geografice. Condiţia de insulari a englezilor era aceea care hotăra istoria lor, economia ca şi politica lor. Franţa era legată de continent, relieful ei favoriza un drum diferit de evoluţie economică. Iar o cale diferită de evoluţie economică antrena, obligatoriu, şi o diferită cale de evoluţie politică, alte meandre istorice.

Scanned with OKEN Scanner

Oracolul englez îl îmboldea să se lanseze cu și mai mare frenezie în speculații financiare. Se poate închipui deruta prin care trecea... Tată și fiu se detestau reciproc din această pricină. Chérubin îl socotea pe fiul său total lipsit de simțul practicului, un visător, un caz patologic de dificil, de care nu mai rentează să te ocupi fără riscul de a falimenta la sigur. Pentru tatăl său, Henri încetase de mult să mai fie o întreprindere rentabilă. Nu mai găsea putere să-l iubească... Dar, pe de altă parte, aceeași inutiție practică, același calcul rece, negustoresc, englezesc, îi dicta să nu se lepede total de el de vreme ce era singurul lui copil de parte bărbătească, întîiul născut spre a-i continua spița și numele. Amestec bizar de spirit comercial burghez cu fumuri aristocratice. Inteligența sa precoce, hipersensibilitatea lui Henri vor decela în apucăturile tatălui său deșertăciunea unui om care greșea, care se înșela în privința căii de urmat spre a-și atinge țelul. Copilul începea să chicotească pe seama tatălui său, cu obsesiile sale de afacerist, de om care se dezumanizează treptat de atîtea combinații bănești pe care le avea doldora. Din nenorocire pentru el, pentru Henri, nici felul său de a vedea lucrurile nu se dovedea mai viabil. Disprețul său suveran pentru bani, pentru orice investigație care să-l pună în posesia lor, nu mai este al unui om din epoca afirmării violente a domniei banului în dauna bontonului seniorial. Vremea era aceea a multor întîmplări cu aristocrați ajunși la discreția unor cămătari jegoși, a multor oameni care toată ziua erau de nerecunoscut, cufundați pînă în gît în murdăria cîștigului, cu condiția ca seara să se spele bine de ea spre a apărea în lume.

Părtinirea lui Henri Beyle pentru Gagnoni își avea ea însăși impulsul în simțirea copilului. Istorisirile lui „tatan" Elisabeth despre minunata, misterioasa crimă pasională a strămoșului lor, înfierbînta imaginația nepotului pînă la incandescență. Inima sa de asemenea, o simțea cum vibrează la maximum de plăcere, emoție, dorință de a cunoaște cît mai repede meleagurile unde se pot întîmpla cu atîta ușurință fapte atît de grave... Unde frecvența crimelor le atribuia mai mult firesc decît în alte părți. Visa cu ochii deschiși Italia, țara senzațiilor violente, a trăirii impetuoase. Acolo violența este la ea acasă, este banală, face parte din obiceiurile oamenilor. În visul său de copil le cuprindea pe toate cele ce i-ar plăcea în acele ținuturi : franchețea, albastrul unui cer mai puțin rece, firea arzătoare, adesea vulcanică, a locuitorilor. Trecînd din Italia în Provența, ilustrul lor strămoș regăsise aproape același cer de peruzea, sufletul său cunoscuse scepticismul voluptuos și păgîn, epicureismul străbătut de pasiuni, gustul pentru adevărurile exacte și subtile. O poezie zglobie, caldă, uscată, specifică cîmpiilor arse din sudul Franței... Albastrul cristalin al cerului provensal se regăsește, iar copilul este conștient de asta, în exuberanța, în vivacitatea manifestărilor sale, în ardorea sufletului său, în cerbicia poznașă, cărora, deliberat, le va da frîu liber fără precupețire...

În prezența bunicului și unchiului său — cei doi Gagnoni masculi — ca și în apropierea mătușii Elisabeth, Henri simte o dorință intensă să-și uite ascendența din linia paternă, nici ea mai prejos, să se gagnonizeze.

Simte plăcerea să se împăuneze cu bunătatea lor generoasă, ușor pigmentată de ironie. Cultura nelipsită de distincție a domnului Gagnon-senior făcea din el un tipic mandatar al secolului ce apunea. Era secolul unei deosebite finețe de spirit, de neegalat și de neuitat...

Iată-l pe doctorul Gagnon venind în întîmpinarea nepotului său preferat : un bătrîn ca la vreo șaizeci de ani, cu o fizionomie bonomă, caldă, blajină. Trăsături regulate, necolțuroase, lăsînd impresia de rotunjime. Înclinația lui spre împăciuitorism părea întipărită în rotunjimea trăsăturilor chipului său. Contururile desenate suav îndepărtau iluzia fermității la acest caracter gen Fontenelle, care se temea să-și arate colții în fața tartoriței de fii-sa. Fruntea senină era aceea a unui înțelept care știe să dovedească multă înțelegere impregnată de filosofie în fața valurilor vieții, chiar atunci cînd sorții le porunceau să-l dușmănească. Buclele regulate încadrau acest obraz. Puteau fi ale părului său natural, de care nu ducea lipsă, dar erau ale unei peruci bine pudrate. Lucirea ochilor trăda prezența masivă a spiritului îndărătul lor, părînd a avea pentru orice obiect una din acele priviri încărcate de bunăvoință distantă. Gura fin senzuală, cu buze cărnoase, arăta deodată și bunătate și plăcere, dar și o anumită doză de maliție. Iar colțul gurii, puțin ridicat îi adăpostea surîsul ironic, care înlocuia cîteodată ceea ce îndeobște se cheamă haz de necaz. Obrazul rotund, cărnos ascundea în proeminența sa desenul precis conturat al unei bărbii puțin voluntare. Abordul unui om cu atare semnalmente putea fi unul zgomotos, de tinichele în ciocnire. Te întîmpina un om scump la vorbă, dar nu din mîndrie, ci din discreție. Un om căruia prima plăcere pe care i-o atribui este de a trece neobservat, de a se șterge pe lîngă altul fără a fi luat în seamă. Apoi încetul cu încetul ți se dezvăluie interiorul ființei sale, mobilat grijuliu cu o dragoste de viață fără exces, cu o solicitudine pentru altul mereu trează, dar niciodată în stare a fi confundată cu o dăruire prostească. Fundalul acestui interior se afla în spatele unei uși abia întredeschise, distingîndu-se anevoie ca un suflet fericit al unei ființe delicate pînă la a lăsa impresia de moale, al unei ființe ce se adăpa la luminile lui Virgiliu, Horațiu și Voltaire. Eleganța vestimentară o datora trecutului său de om galant cu o serie de succese amoroase la activ. Pentru popularitate afișa întotdeauna în public aceleași ciudățenii. Nu folosea trăsura, ceea ce pentru un om de condiția sa era un lucru aproape scandalos. În orice caz, era o obișnuință ce nu putea fi ușor trecută cu vederea. Nu-și punea niciodată pălăria. O ținea sub braț, pălăria sa tricorn, iar cînd nu o lua cu el în oraș, nepotelul găsea un deliciu s-o șterpelească, să și-o pună pe cap spre marea contrarietate a clanului care găsea în asta o enormă lipsă de respect. Știa să se facă respectat și iubit de săraci, căci îi îngrijea adesea fără să le ia un ban. Ba chiar era în stare să se și sacrifice pentru ei din autentică filantropie. În 1799, orașul Grenoble se mistuia sub ravagiile unei febre pestilențiale. Poate că n-ar fi fost atins în asemenea hal, dar se afla în calea retragerii armatei din Italia, acea bravă, și curajoasă armată care își făcuse doar cu puțini ani înainte intrarea triumfală în Milano, sub comanda generalului Bonaparte. Pentru moment, acesta fiind aflător în Egipt, unde se închisese ca într-o vîrșă, trupele începuseră să înregistreze eșecuri peste eșecuri, înfrîngeri peste

Scanned with OKEN Scanner

înfrîngeri, pînă la a se lăsa împinse de cazacii lui Suvorov peste Alpi, înapoi de unde veniseră ; rușii erau așteptați la Grenoble, iar rămășițele armatei franceze în retragere fură cuprinse de molimă pe drumul de întoarcere. În oraș se îngrămădiseră răniții și bolnavii care își așteptau vindecarea. Cu acel prilej, doctorul dete admirabile dovezi de dăruire și abnegație profesională, de spirit de sacrificiu. Știa să vorbească în public. Știa să vorbească fiecăruia cordial și cunoștea arta de a se face înțeles de către oamenii de jos, de către oamenii simpli. Nepotelul său, în astfel de prilejuri era numai urechi, înregistrînd totul și găsindu-l pe excelentul său bunic, magnific, un om căruia simțea o supremă dorință și fericire de a-i deveni emul. Morga lui personală l-ar fi îndemnat la nepăsare față de nevoile plebei, dar doctorul Gagnon știa să-și mascheze o atare pornire instinctuală printr-o bunăvoință abil studiată. Din slăbiciune de înger, ori dintr-o mare nevoie constantă de a simpatiza cu semenii săi, găsea întotdeauna gestul ori cel mai mic semn de a mulțumi pe oricine i-ar fi solicitat ajutorul. Faima de încîntător „causeur" făcea din el un oaspete indispensabil în saloanele doamnelor celor mai distinse. Doamna Barthélemy, femeie de spirit, și-l disputa cu doamna baroană des Adrets. Facilitatea cu care înregistra succese în lumea bună făcuse din el un om dezabuzat, cu un fel de lehamite pentru mediocritate. Cultiva prieteniile cele mai rafinate, era de altfel medicul și confidentul celor mai nobile case din Grenoble. E lesne de înțeles de ce simpatiile sale se îndreptau cu precădere spre această clasă. Locuința lui din piața Grenette, colț cu Grande Rue, avea fațada în așa fel dispusă, pentru a-i procura deliciul pe care îl gusta cel mai mult : să poată privi, serile doar coborînd ochii, promenada lumii bune și un superb apus de soare pe linia orizontului. Terasa de deasupra parcului îi va surprinde adesea pe bunic și nepot contemplînd discul de un roșu învăpăiat, pierzîndu-se undeva hăt departe... Iar cînd această priveliște se garnisește cu un divin dangăt de clopote ale unei biserici din apropiere, fericirea lui Henri Beyle, instalat alături de bunicul său pe terasă, va fi totală...

Și, pentru ca tabloul omului de lume care era caritabilul doctor Gagnon să fie desăvîrșit, cuvine-se trecută în vedere și activitatea sa de fruntaș public al ținutului. Era o modă pe atunci să devină cineva promotorul oricărei întreprinderi filantropice și... liberale. Gagnon luă parte la toate fundațiile care aveau menirea să stimuleze activarea instrucțiunii publice. Era intelectual de sorginte luministă, enciclopedică, În această calitate, credința sa era că omul nu poate ajunge nicăieri fără înțelepciune, fără cultură. Iar cultura, înțelepciunea, pentru a fi roditoare, trebuie proliferate. Aceasta era în genere profesiunea de credință a filosofilor din ajunul Revoluției franceze. Deja în 1773 doctorul Gagnon își înscrisese numele în cartea de onoare a orașului Grenoble... Îi venise ideea întemeierii unei biblioteci publice. Inițiе în acest scop o listă de subscripții, dîndu-și primul adeziunea printr-o sumă substanțială. Pe deasupra, cumpără cu bani proprii vasta bibliotecă a unui episcop, care se petrecuse din lume de puțină vreme. Cele peste treizeci și trei de mii de volume ale răposatului episcop Jean de Caulet trecură la scurtă vreme în patrimoniul bibliotecii. Se constitui o Comisie Administrativă aleasă de către donatori, din doisprezece membri.

Scanned with OKEN Scanner

Doctorul Gagnon se afla printre aleşi. În curînd, celor doisprezece li se vor alătura alţi opt. Împreună vor pune bazele Academiei Delfinale, pe la sfîrşitul lui 1772. Gagnon fu ales primul ei secretar. Deşi recunoscută prin scrisori patente în două rînduri, în 1780 şi 1789, cam prin anul morţii doamnei Henriette, şedinţele ei fură suspendate din ordinul noilor guvernanţi ai Franţei. Activitatea lui Henri Gagnon în cadrul Academiei provinciale devenise memorabilă. Discursurile sale academice aveau să rămînă adînc întipărite în memoria nepoţelului său care nu pregeta de fiecare dată să se lase aproape strivit de mulţimea numeroasă a publicului îngrămădit în prima sală pentru a-l admira pe orator. Amprenta personalităţii ideologului de formaţie luministă se va resimţi aici mai mult ca oriunde prin varietatea tematică a expunerilor. O listă de titluri ne-ar face să ne minunăm... Am găsi în ea, alături de un raport despre un memoriu în legătură cu... retenţia de urină, un elogiu adus domnului Necker, o istorie prescurtată a galvanismului, un elogiu lui Dolomieux, un raport asupra lucrării domnului Lacoste, intitulat : *Observaţii asupra vulcanilor din Auvergne*, un elogiu adus literelor sau un raport asupra dicţionarului de farmacie al domnului Rivet...

Discursurile propagatorului provincial al luminilor făceau vogă prin elanul şi grandilocvenţa cu care îşi aureola crezul. Este posibil ca micul Henri Beyle să le fi găsit poate cam prea redundante în stil demagogic : „Biblioteca, o făclie care, luminînd... ne face să cunoaştem toate frumuseţile, a dezvoltat germenele multor talente şi a furnizat prilejul de a dobîndi cunoştinţe în toate domeniile. Dar dorinţa de a dobîndi cunoştinţe, aidoma unui foc ce cîştigă proporţiile combustibilului care îl hrăneşte, ţine să îmbrăţişeze toate domeniile. Cărţile deveniră insuficiente pentru cei care voiau să citească în marea carte a naturii". Cam multă paradă de vorbe pentru a dovedi simpla necesitate a înfiinţării unui cabinet de istorie naturală — putea gîndi în acele momente adversarul de mai tîrziu al stilului contorsionat, pompos, academic...

Ca notabil al ţinutului Dauphiné, cetăţeanul Henri Gagnon jucase un rol activ în toate evenimentele care aveau să premeargă şi să pregătească terenul izbucnirii Revoluţiei. Avuseseră loc atunci nişte adunări ale notabililor. Şapte zile după faimoasa *Journée des Tuiles* iată-l asistînd la importantele deliberări în urma cărora consulii, membrii clerului şi ai nobilimii, avocaţii, medicii, procurorii Parlamentului hotărîseră că era de maximă urgenţă să adreseze Majestăţii Sale un nou memoriu, pentru a obţine din partea înaltei sale milostiviri inviolabilitatea privilegiilor provinciei.., Semnează scrisoarea notabililor din Grenoble, adresată regelui la 2 iulie 1788, iar la 21 iulie ia parte la adunarea de la Vizille şi se află printre cei zece deputaţi aleşi de către membrii stării a treia din Grenoble... Cu toate acestea, paradoxal, nu va fi ales, în 1789, deputat al stării a treia. Micul Henri urmărea cu inteligenţa lui precoce ascensiunea politică a bunicului său. Se bucura de fiecare dată cînd afla de o nouă treaptă cîştigată pe scara puterii publice din partea bătrînului. Îşi dorea bunicul ajuns pe culmea ei. Braţele sale încontinuu ridicate spre a-l aplauda, aveau să cadă în însoritele zile ale lui mai 1789, neştiindu-l pe cetăţeanul Henri Gagnon, no-

Scanned with OKEN Scanner

tabil al orașului Grenoble, deputat la Versailles, unde avea loc deschiderea Statelor Generale. Desigur, el nu înțelegea nimic din semnificația uriașă a acestor evenimente despre care se vorbea atîta. Dar reușise să bage de seamă cele ce se întîmplau cu bunicul său. Succesele lui care urmau într-un soi de avalanșă și deodată... înghețarea evoluției sale, oprirea lui bruscă, inexplicabilă, din acest joc. Intuiția lui infantilă părea să-i șoptească despre bunicul său că acesta nu trebuia să fie omul pe care îl admirase atîta pentru cele ce făcea. Iar oprirea subită a bunicului său din drumul care ducea spre culmea gloriei i se părea nefirească, o lașitate. Ai intrat în horă, trebuie să joci... aceasta era ceea ce simțea el în acele momente, se înțelege fără să poată formula în cuvinte. Se izbea de data asta, la bunicul său, de firea lui vanitoasă și susceptibilă, temătoare, ezitantă. Un caracter nu prea dîrz îl împiedica de a întreține focul unei ambiții serioase. Copilul punea totul pe seama slăbiciunii de înger a doctorului Gagnon. Pe lașitatea lui, pentru care era detestat de către sora lui, Elisabeth. Hrănit la școala morală a cucernicei domnișoare Elisabeth, micul Henri se lasă furat de o umbră de neîncredere în modelul său... Disperarea lui creștea la culme cînd îl mai și auzea căinindu-se.

— Aș fi murit, îl auzea repetînd de mai multe ori pe bătrîn, fără a reuși să convingă pe cel care refuza să creadă o iotă. Iar dacă trebuia să creadă că se putea întîmpla și una ca asta, căci iarna aceea, a lui 1788, fusese din cale-afară de geroasă, nici în acest caz nu era dispus să-i acorde circumstanțe atenuante... Ce putea fi mai frumos, mai înălțător, decît o moarte la datorie față de patrie ? Ce putea fi mai sublim decît o moarte survenită în momentul unui discurs rostit de la o mare tribună, care trebuia să fie neîndoios cea de la Versailles, unde se adunau reprezentanții întregii țări ? Nu era mai puțin adevărat că sănătatea bunicului lăsa de dorit. Că sensibilitatea la frig fusese cea care avusese ultimul cuvînt la un om în continuă gîlceavă cu reumatismele sale. Că reumatismul său se agravase atît de mult în ultima vreme, încît îi îngreuna mersul pe stradă, chiar și în zilele mai puțin reci, la Grenoble. Iar atunci, la începutul lunii decembrie 1788, bătrînul, trebuind să se deplaseze la Romans, unde președintele adunării invitase starea a treia din Grenoble să trimită trei noi delegați pentru alegerea deputaților, purcese la drum pe un frig de crăpau pietrele... Să fi fost oare numai frigul vinovat pentru hotărîrea cetățeanului Gagnon de a-și depune mandatul de deputat obținut pentru a reprezenta orașul Grenoble în sfatul țării ? Micul Henri Beyle refuza să creadă, dar punea asta în contul slăbiciunilor sale de înger, inspirîndu-se din părerea mătușii sale Elisabeth... Noi am fi înclinați să-l credem pe bătrînul reumatic, dar nu în întregime... Firea lui prudentă, circumspectă, făcuse din el o ființă modestă care se armoniza greu cu ambiția unui rol politic de mare anvergură, în stare să-l expună la riscuri atît de grave... Un drum atît de anevoios pînă la Versailles, ca să apere acolo libertatea publică, depășea măsura patriotismului său. Și apoi, putea fi oare asta o dovadă de patriotism ? Să te duci acolo să susții o stare de lucruri despre care încă nu știi mai nimic... Să aperi, jertfindu-te cu siguranță, o cauză ale cărei țeluri finale plutesc într-o nebuloasă, care s-ar putea întoarce cîndva împotrivă-ți... Ce e drept, îl lăudase pe Necker, idolul stării a

Scanned with OKEN Scanner

treia, dar știa el cine se poate ascunde în spatele acestui Necker ?... Cu finețea lui de om încercat, simțea el că pămîntul francez va fi în curînd un vulcan în erupție ? Că Necker, La Fayette, Mirabeau nu sînt decît niște marionete în mîinile altora, care trag sforile din umbră... Că intențiile acestor sforari dibaci ar putea contraveni principiilor sale, intereselor sale de om bogat, cu tabieturi de aristocrat... Iar a apăra, a susține acolo, la Versailles, în inima țării, o cauză pe care n-o cunoști, pe care o suspectezi, chiar din punctul de vedere al principiilor și intereselor tale, înseamnă a-ți fura singur căciula, a te arunca de bună voie cu capul înainte într-o prăpastie adîncă... Nu, nu va merge la Versailles. În schimb, ar putea să-și servească țara, să-și arate devotamentul față de ordinea care va triumfa, după tipicul lui obișnuit, pe plan local, mai comod și mai puțin riscant... La urma urmelor, era un burghez bogat care, tot învîrtindu-se printre nobili, ajunsese să-i îndrăgească, să-i înțeleagă, să nu conceapă asocierea totală cu aceia care le pregăteau pieirea. Îndrăzneala sfruntată a iacobinilor îi mărea scepticismul, îl făcea și mai neîncrezător în reușita lor. Grozăviile lor nu le putea privi decît ca pe niște naivități trecătoare, de care e bine să te ferești din instinct de conservare, așa cum te ferești din calea unui cîine turbat. Lipsa lor de moderație îi va pierde în curînd. Deocamdată e bine să nu le întărîți și furia, ca să nu-ți facă neplăceri. Cedase locul său de deputat altuia, pe care și începuse să-l blesteme pentru energia cu care înțelegea să-și ia în serios rolul. Fusese pe cale de a face un pas fatal, firea lui cumpătată îl ajutase să-l evite... Zarurile sînt aruncate. Întoarcerea de la Romains fu aceea a unui om dîrdîind de ger, dar cu conștiința împăcată că nu-și vînduse sufletul satanei. Începea să regrete că îl lăudase cu un an înainte pe Necker. Se rușina acum că spusese despre el că era un ministru luminat, care, pînă și în retragerea sa (practic, fusese izgonit), putea fi util încă națiunii, prin luminile pe care le-a răspîndit asupra tuturor sectoarelor administrației. Asta se întîmpla în 1787. Exact peste doi ani avea prilejul să repete aceleași vorbe de la tribuna Statelor Generale. Nu mai are curajul... Începe să-i miroasă neplăcut toată afacerea... Filosofia luminilor o fi ea bună, nimic de zis, dar aplicată cu moderație. Altfel pare să fie în stare a duce la pierzanie...

Anii treceau, iar cetățeanul Gagnon se mai întreba încă dacă făcuse bine cele ce făcuse în toată viața sa. Socotea că navigase bine. Așa cum se arată lucrurile, nu putea avea nimic comun nici cu impertinențele celor din Constituantă, care îl umileau pe rege, nici cu neghiobiile celor din Legislativă care îi aduseseră căderea din drepturi. Violențele de la 20 iunie și 10 august începeau să-l înfricoșeze. Decăderea din drepturi îl înspăimîntă. Judecarea și condamnarea regelui le socotea tot atîtea sacrilegii. Uciderea lui Ludovic, o dureroasă nesăbuință din partea Convenției. Începea lunga noapte a terorii iacobine, motiv de groază îndelungată. Ușurința cu care Fouquier-Tinville trimitea convoaie de victime, zilnic, vădanei nesățioase instalate în Place de la Révolution, îl scandaliza profund. Un văr de-al lor numit Santerre, poștaș, se oferise să le aducă Gagnonilor toate ziarele abonaților zilnic, înaintea celorlalți. O făcea fără scrupule profesionale, pentru un pahar

Scanned with OKEN Scanner

de vin și o bucată de pîine, asupra cărora se arunca hulpav. Nu mai puțin hulpav de cum se aruncau Gagnonii asupra ziarelor pariziene... Erau vreo șase la număr. Fiecare înșira știrile așa cum se pricepea. Toate însă aveau un ce comun. Miroseau a praf de pușcă... Henri Beyle căsca ochi mari la toate reacțiile alor săi. Începea să priceapă că nu-i lucru de șagă cele ce se întîmplă zilnic la Paris. Dar mătușa lui, Séraphie, și toată popimea pe care o adăpostea în casă, îi făceau scîrbă. Tatăl său, cu toate maniile sale, continua să-l țină din scurt, dar îi îngăduia adesea să-i șterpelească de pe raftul bibliotecii sale de la Claix cîte o carte care îi plăcea lui mai mult. Se înfuria mai rar pe el, absorbit cum era de îndeletnicirile sale lucrative : agricultura și politica.

Printre atîtea amărăciuni încercate după moartea mamei sale, Henri Beyle beneficia din cînd în cînd și de momente de adevărată desfătare. Casa bunicului dispunea de o terasă spre asfințit. În serile de vară, priveliștea era superbă, dumnezeiască... Dar chiar în orice anotimp se putea găsi ceva plăcut de pe terasă. Trebuia doar să se osteneasca un pic a lăsa ochii în jos ca să-și simtă inima vibrînd de încîntare... Iată grădinița familiei Périer-Lagrange. Iată promenada publică, muzica ei se auzea limpede. Se spune că arborii seculari ce străjuiau aleea fuseseră plantați de către însuși legendarul Bonne de Lesdiguières, de care toată suflarea grenobleză era atît de mîndră. Era un deliciu să poți asculta în voie pînă și confidențele amoroase ale perechilor ce treceau pe la picioarele tale. O feerie, să contempli de sus în jos podoabele tuturor elegantelor, în orele de vîrf... Nu era necesar decît să-și ridice puțintel privirile încîntate de acest spectacol monden pentru a zări în depărtare, printre coroanele arborilor din parc, linia distantă a orizontului, profilul maiestuos al munților care se contura pe bolta albastră a cerului. Iar cum nici muzica nu lipsea, micul Henri venea aici cu o plăcere nespusă. Era locul unde se putea abandona în voie visării... Era locul de unde putea domina în voie priveliștea vieții mondene pe care o putea la nevoie și judeca la modul generos, filosofic, așa cum obișnuia bunicul său. Serile de vară, cînd soarele scăpăta pe linia orizontului, se adunau cu toții pe terasă. Cîteva momente după aceea, copilul se trezea rămas singur, numai cu bunicul său. Doctorul Gagnon iubea viața și gusta astfel frumosul, instalat confortabil într-un fotoliu și sorbind la intervale regulate din minunata sa cafea. Henri ațintea ochii în zarea învăpăiată de reflexele crepusculului. Muntele Sassenage și stînca Voreppe se deșirau, roșiatice, pe cerul înflăcărat de lumina razelor solare. Încet, încet cele două mase violete se umbreau, mohorîndu-se la chip, se preschimbau în niște matahale negre, abia distingîndu-se în lucirea anemică a asfințitului. Impresia era aceea de înțelepciune și calm natural, de prospețime emanînd de undeva din ceruri, ori din desișul întunecat. Ceea ce lipsea desăvîrșirii acestui spectacol nu întîrzia să se facă auzit. Era vraja inegalabilă a dangătului de clopot pe care o trimitea misterios turla ascuțită a bisericii Saint-André, exact în momentul cînd soarele se ascundea după paravanul munților din depărtare. Era semnalul binecuvîntării cerești pentru odihna binemeritată a naturii și vieții... Henri nu putea pricepe o atît de mare lipsă de sensibilitate la cei doi rivali ai săi, tatăl său și „tatan" Séraphie... Aceștia se retrăgeau devreme, îngînînd pentru doctorul Gagnon o scuză for-

Scanned with OKEN Scanner

mală : guturaiul. Bătrînul nu credea nici atîtica, dar îi lăsa să plece fără să-și arate contrarietatea. Așa era domnul Henri Gagnon. Primea toate neplăcerile cu un fel de resemnare care ținea de educația sa. Era o resemnare filosofică pe care o arborase și în momentul morții doamnei Henriette. Copilul îl înțelegea acum și pentru atunci și admira stoicismul imperturbabil al bunicului în fața loviturilor soartei. Îi sunau și acum în urechi cele cîteva cuvinte grave ale abatelui Rey, un prieten al familiei convocat la funeraliile Henriettei : — Domnul a dat, Domnul a luat, prietene — vorbise blajinul abate Rey adresîndu-se bunicului, dar tare și răspicat să audă toată lumea din jur. Erau cuvinte de o rezonanță profundă, implacabilă. Henri le auzea și acum căzînd grele, nemiloase, ca niște lovituri de baros pe o nicovală. Bătrînul scosese doar un oftat, încetînd să mai geamă la unison cu ceilalți. Privea problema ca un filosof, cum va privi și mai tîrziu toate adversitățile ce i se vor ivi în cale, neplăcerea pricinuită de execuția regelui, masacrele Convenției și altele. Ca un vajnic adept al filosofilor veacului său nu se putea abține și admită relativitatea lucrurilor. Însăși religia, care era alimentul de bază al fiicei sale Séraphie, era privită de el la modul facil, cu un surîs ușor ironic în colțul gurii, ca un voltairian sadea, o realitate încuviințată de rațiune. Henri ajunsese să gîndească despre credința bunicului său că ea se născuse în sufletul bătrînului abia de la moartea scumpei sale Henriette și că dacă l-ar întreba ce părere are despre viața de apoi i-ar fi răspuns asemenea ducelui de Broglie care bănuia că își va întîlni acolo fiica răposată...

La începutul domniei lui Robespierre fură numiți și la Grenoble doi reprezentanți ai poporului. Amar și Merlino. Chérubin avea toate motivele să se neliniștească. În curînd apărură listele cu suspecții. Chérubin era trecut pe lista suspecților notorii, iar doctorul Gagnon pe cea a simplilor suspecți. Primii trebuia să-și ispășească vinovăția de a nu iubi Republica în închisoare. Ceilalți erau doar ținuți sub supraveghere. Toți ai casei erau în culmea emoției. Se așteptau din moment în moment să se pomenească la ușă cu doi vardiști veniți să-l ridice pe cel care avusese nesansa de a fi trecut pe lista suspecților notorii. Într-o seară se apucară să comenteze în surdină nedreptatea ce i se făcea lui Chérubin de a fi fost trecut pe lista neagră. Pretindea, suspectul, că la mijloc ar fi o ambiție meschină. Amar, unul din cei doi comisari ai poporului, fusese cîndva adversar al său într-un proces pe care el, Chérubin, îl cîștigase spre marea supărare a lui Amar. — Și uite așa se face că mă trezesc eu acum pe listă — gemu Chérubin indignat. — O răzbunare cum nu se poate mai josnică — îi luă partea Séraphie, care și așa nu putea suferi nimic din ceea ce adusese cu ea Revoluția. Biata fată ajunsese atît de ulcerată din pricina noilor stări de lucruri, încît blestema și ocăra în dreapta și-n stînga pe toți cei pe care îi știa întrucîtva amestecați în cumplitul cataclism. Se întîmpla să treacă zilnic pe lîngă casa unor rude ale lui Barnave. N-ar fi uitat pentru nimic în lume să găsească vreo vorbă urîtă. Socotea de datoria ei a împroșca astfel cu noroi pe acela ce trecea drept un fruntaș al Revoluției. De fapt, n-avea dreptate. Barnave, împreună cu Pétion și Latour-Maubourg fuseseră cei trei deputați ai Constituantei trimiși de generalul La Fayette să escorteze familia regală la întoarcerea din fuga ei la Varennes.

Scanned with OKEN Scanner

Ei bine, dacă cineva a putut da dovadă de destulă umanitate față de augustii prizonieri, acela nu fusese altul decît Barnave. Dacă Séraphie ar fi reflectat ceva mai mult la ceea ce făcuse Barnave pentru cauza monarhiei, cu siguranță că ar fi pregetat să mai calomnieze atîta pe acela care-și riscase viața, se sacrificase, pentru salvarea regelui... Dar Séraphie era o proastă care nu iubea învățătura. Pentru ea instrucția era o pacoste care învață pe oamenii din popor să gîndească, să cerceteze și să nu creadă orbește. Ignoranța ei făcea din Barnave un țap ispășitor pentru toate atrocitățile care avuseseră loc în acești ani. Iar cum el, care ar fi trebuit să poarte mai puțină vină în ochii ei era mort, ura Séraphiei se revărsa asupra surorilor lui. Acestea se zbăteau într-o sărăcie lucie. Iar Séraphie nu pierdea nici un prilej să-și arate bucuria extremă pentru mizeria în care erau nevoite să se zbată bietele femei. Pentru ea, nenorocitele acelea aveau marea vină de a fi surorile unui om atît de atroce ca Barnave. Judecata ei nu mergea atît de departe pînă la a aprecia ca pe un fapt pozitiv convertirea lui Barnave. Minte de fată bătrînă, acrită, care nu era aptă să sesizeze atari subtilități politice... În seara cu pricina, bătrînul tăcea, ținînd între două degete decretul prin care persoanele „notoriu suspecte de incivism, adică de rea cetățenie... trebuia să fie duse la pușcărie"... Copilul era intrigat că nu înțelege cum putea un om să fie rău cetățean... Era doar vorba de tatăl său, de acela în care el vedea un dușman înveterat. Acum își făcu socoteala că ura lui împotriva lui Chérubin era perfect justificată, de vreme ce alții constataseră că el, același Chérubin, era un rău cetățean... Între ei doi, între Chérubin Beyle și Henri Beyle exista o antipatie cu totul de altă natură decît cea dintre copil și mătușa Séraphie. Pe aceasta o socotea o bătrînică proastă și isterică, de la care nu putea cere să-și schimbe năravul. De fapt, exista în dușmănia Séraphiei și a lui Henri și o însemnată doză de naivitate. Ea era prea pătimașă pentru a mai putea fi și inteligentă. Lua în serios, se alarma pentru orice copilărie. Micile lui isprăvi erau crime în ochii ei. Represaliile trebuia să fie, în consecință, pe potriva unor crime, a unor fapte deosebit de atroce. De aceea, reprosurile ei erau simțite de către Henri de fiecare dată exagerate, deplasate, adevărate ultragii. Delicatețea sufletului lui ieșea, din aceste scene ale Séraphiei, grav rănită. La rîndul său, el uita de fiecare dată cu cine avea de-a face și prea punea la inimă niște toane de fată bătrînă isterică. Îl cuprindea indignarea cea mai cumplită. Se lăsa învins de o furie violentă. Sensibilitatea lui se revolta cu osebire împotriva exagerărilor. Prefera să stea toată ziua în societatea bunei Marion, care nu exagera niciodată, sau a lui Lambert, feciorul în casă al bunicului său. La ei găsea acel spirit de dreptate pe care îl căuta degeaba la Séraphie. Cînd într-o zi Lambert, plictisit de a-l mai tot asculta cum bate cîmpii, îi arse o scatoalcă după ceafă, copilul nu se supără. Dimpotrivă, avu în același moment revelația cumpătării oamenilor simpli. Palma pe care i-o administra Lambert era măsurată după etatea celui care o încasase... Copilul se converti parcă pentru a doua oară la cauza oamenilor de condiția lui Lambert, a slujnicii Marion sau a tîmplarului Poncet, strașnic bețiv, veșnic șugubăț. Numai printre ei găsea ceea ce căuta : dulcea egalitate...

Scanned with OKEN Scanner

Cu tatăl său lucrurile se complicau niţel. Acesta era un bărbat în primul rînd urît ca fizic, de-a dreptul respingător. Moral, nu i se înfăţişa deloc la înălţime. Singurul lucru care merita la el elogii era cultul pe care îl păstra soţiei sale defuncte. În rest, slăbiciune exagerată pentru Séraphie, din pricina căreia nu putea avea niciodată o părere personală care să nu fie în primul rînd una şi a ei în privinţa educaţiei lui Henri. În plus, sufletele celor doi, tatăl şi fiul, se deosebeau mai cu seamă structural. Chérubin dorea să impună fiului său o educaţie rece, încorsetată într-un sistem de canoane prescrise de Séraphie în cea mai mare parte. Or, ce putea fi mai dificil decît să încătuşeze un spirit debordant de exuberanţă, de sensibilitate, în perpetuă agitaţie şi tendinţă de expansiune. Cu timpul, aşa cum spuneam mai sus, severitatea tatălui începe să se destrame. Devenea însă şi mai evidentă deosebirea de gîndire. Iar asta era cea mai gravă crimă a lui Chérubin în ochii lui Stendhal. Lecturile sale, Ariosto, Tasso, Cervantes, Dante, îl vor plimba mereu pe alte căi decît pe cea dorită de tatăl său. Căile sale vor fi cele ale trubadurilor artei cu tumultul pasiunilor lor nebune, cu fumurile şi deşertăciunile lor, cu fantasmele şi castelele lor clădite pe nisip. Se îmbată cu visuri eroice, se entuziasmează de focul cavalerismului medieval, de ardoarea cervantismului de odinioară... Chérubin nu pricepe o iotă din aiurelile fiului său. El îşi măsoară visurile cu compasul raţiunii. Scuipă cu năduf cînd îl aude pe Henri debitîndu-i cu candoare pasaje din *Don Quijote*, din *Cidul*, din *Ierusalimul eliberat* al lui Tasso. „Nimic mai puţin spaniolesc, mai puţin nebunesc şi înălţător, mai puţin în genul mătuşii Elisabeth, decît acest suflet acrit — gîndeşte Henri în faţa cruntei realităţi. Nimic mai dezgustător, mai burghez, mai filistin". Chérubin se arăta străin de toate acele frumoase idei literare şi filosofice care făceau obiectul lungilor sale „causerii" cu bunicul său. Al nenumăratelor sale întrebări la care excelentul bătrîn nu se codea niciodată să răspundă. Dimpotrivă, cultivatul academician de provincie găsea o deosebită plăcere să întreţină în inima nepotului preferat făclia sacră a cunoaşterii, a luminării cît mai multilaterale. Curiozitatea mereu trează era pe gustul său de adept al ideologiei luministe. Tresărea de plăcere cînd îşi surprindea nepotul frămîntat de vreo problemă. Nu se întrista dacă era copleşit cu întrebările din partea copilului. Chiar dacă de multe ori ele denotau o sfîntă naivitate. Pentru el, pentru distinsul orator de la tribuna Academiei Delfinale era un mare punct cîştigat în curiozitatea mereu fremătătoare a celui ce urma să-i devină emul. Aşa după cum el însuşi se străduise dintotdeauna să se ştie emulul unui Montaigne, al unui Voltaire... Cu vreo douăzeci de ani în urmă, făcuse cu mulţi alţii un pelerinaj la Ferney. Patriarhul îl primise mai bine decît ar fi visat el vreodată. Asta era o mare măgulire pentru vanitatea sa de intelectual. De atunci, din acel moment crucial al vieţii sale, bustul lui Voltaire va fi la mare cinste în locuinţa doctorului Gagnon. Pîndea prilejul să vorbească adesea despre idolul său intelectual. În seara zilei de 26 aprilie 1793, aşadar, preocuparea unică a familiei era în legătură cu lista suspecţilor publicată în cursul zilei de comisarii Convenţiei. Chérubin şi Séraphie erau ferm de părere că se făcuse o cruntă nedreptate. Că el, Chérubin, era pur şi simplu victima ticăloasei răfuieli din partea lui Amar. Copilul

Scanned with OKEN Scanner

fremătă, ca întotdeauna cînd îl frămînta vreo problemă. Se foia pe scaun pînă cînd bunicul, cunoscîndu-i pricina neastîmpărului, găsi nimerit să-l interpeleze cu o voce moale, discretă : — Ce ai ? Copilul tresări. Fusese surprins în flagrant delict.Nu-i mai rămînea decît să dea în vileagul obștei ceea ce gîndea în acele clipe despre tatăl său. Și nu era tocmai măgulitor pentru autorul zilelor sale ceea ce gîndea el. Se întorase întristat, neliniștit, spre tatăl său : — Amar te-a pus pe listă ca suspect notoriu pentru că nu iubești Republica... Mi se pare că e sigur că nu o iubești. Cei doi aliați luară foc. Bunicul se mulțumi să privească filosofic problema, încercînd să aplaneze diferendul. Chérubin rămase profund impresionat de îndrăzneala mucosului. Suporta cu cea mai mare greutate raționamentele îndrăznețe... Mai cu seamă cînd acestea îl privesc personal și îi dăunează...

Incidentul avea loc pe vremea tiraniei lui Raillanne, pe care Henri o califică de cîte ori se ivește prilejul, cu o duritate extremă. Abatele Jean-François Raillanne era de loc dintr-un sat din Provența regalistă. Un motiv poate în plus care să întrețină resentimentele elevului pentru acest dascăl de treabă. Era un iezuit convins, temerar în convingerile sale. Deoarece refuzase să jure pe constituția civilă a clerului, abatele Raillanne fu nevoit, la sfîrșitul lui iulie 1792, să emigreze în Savoia, ca și mulți alți clerici refractari la noul statut ce li se rezerva. Se întoarse pe data de 6 decembrie. Fu trecut printre suspecții de pe lista din 26 aprilie 1793. Fu instalat în casa din strada Vieux-Jésuites. În ciuda constituției sale fizice care nu îl favoriza, abatele dovedea curaj și perseverență de nebănuit. Proscris în plină teroare, el nu se sinchisea de rigoarea revoluționară. Continua lecțiile și plimbările, întovărășit de elevii săi și după ce aflase că fusese onorat cu lista suspecților notorii. Ba mai mult, înverșunarea lui împotriva ateilor de la cîrma Franței sporea în proporție directă cu ferocitatea acestora. Cît despre ferocitatea dictaturii iacobine, grenoblezii abia puteau să-și facă o palidă idee. Teroarea fusese cu deosebire blîndă la Grenoble. În afară de salahorul înțepat în fesă cu o lance și de doi preoți spînzurați, alte victime nu se mai înregistrară în orașul de la poalele masivului Jura. Execuția celor doi preoți găsea în micul elev al abatelui mărunțel și ocheș un adept zelos al sîngeroasei măsuri. Atitudinea lui Henri trebuie să-l fi indignat peste măsură pe teribilul provensal. La primirea veștii, copilul remarca, revoltător de cinic pentru oricine se afla în preajmă, că altădată, în același loc, fuseseră împușcați doi generali de brigadă. Era o precizare de poziție nedisimulată, ostentativă, căreia neobositul abate trebuia să-i facă față, dublîndu-și eforturile în vederea redomesticirii micului păgîn. Iar micul păgîn simțea din ce în ce mai multă scîrbă față de el, față de toate metehnele sale. Dacă se întîmplase că abatele să se îndeletnicească în orele libere cu îngrijirea cîtorva portocali pe care îi creștea în seră, copilul vedea în asta o ciudățenie de iezuit. Iar cînd iezuitul îi atrase atenția să nu facă fărîmituri de pîine în preajma portocalilor săi, spre a nu atrage asupra lor mușchii, ucenicul se revoltă de-a dreptul, găsind total exagerată o atare legătură cauzală. Manii de acest fel căuta să descopere zilnic la dascălul său. Ele îi șterpeau și bruma de bunăvoință pe care o mai nutrea împotriva oricărui popă. Înfățișarea lui Raillanne, mic, negricios, cu tenul verzui, cu pri-

Scanned with OKEN Scanner

virea piezișă și falsă, i se va întipări adînc în memorie ca una tipică purtătorului de sutană. Iar cînd la aceste trăsături se vor adăuga acelea sufletești ale unei ființe dintre acelea inflexibile, care nu rîd niciodată, încarnarea insensibilității care nu poate să inspire decît teroare în inima unui tînăr, fizionomia unui paznic de Seminar preoțesc va fi desăvîrșită în imaginația lui Henri Beyle. Pînă și faptul că se purta întotdeauna foarte îngrijit și foarte curat îl contraria. Perseverența cu care un asemenea om îi predica virtutea nu va reuși să facă din Henri Beyle un virtuos. Din spirit de contradicție, va îndrăgi tot ce era socotit reprobabil de către abate. Nu-l va acuza niciodată de vreo crimă. Dar pentru inimosul Henri Beyle era imposibl ca o ființă să aibă un suflet mai uscat, mai certat cu onestitatea, mai străin oricărui sentiment de umanitate... Pentru un viitor adept al logicii lui Condillac și al ideologiei lui Destutt de Tracy, omul Raillanne se vădea un vrăjmaș înveterat al oricărui raționament drept. Marea crimă a lui Raillanne în ochii lui Henri Beyle era aceea de a nu fi un liber cugetător. De a fi un adept convins al convenienţelor, de a respinge orice idee care nu intra în sistemul convingerilor sale. Pe un astfel de educator, manifestările cam prea impetuoase, intempestive, ale lui Henri îl vor deranja oricînd. Mirosul lui fin îi va revela că ele sînt anticamera spiritului de independență, de orgoliu. Trebuie comprimată orice manifestare de frondă la elevul său. Trebuia sugrumată în față încăpățînarea acestuia de a nu-și putea nici un moment încovoia rațiunea în fața adevărurilor constituite. Nimic mai periculos pentru moralul omului decît nerespectarea convenienţelor. Ea duce fără ocolișuri la atitudinea ireverențioasă pentru credințele religioase și morale. „— Dar, domnule, protesta candid elevul, acesta-i adevărul, este ceea ce simt eu. — N-are a face, micul meu prieten, nu trebuie să o spui, nu se cuvine...“ La temelia independenței gîndirii stînd întotdeauna o proastă înțelegere a spiritului de libertate, rezultă că spre o îngrădire a libertății, a oricărui gen de libertate, tindeau intenţiile lui Raillanne. Căci una se naște din cealaltă. Ca un oracol se repetau punerile sale în gardă împotriva primejdiei libertății. Iar dacă la reprimarea libertății este din ce în ce mai greu să se parvină, trebuie dat dovadă de multă suplețe pentru contracararea efectelor nocive ale libertății. Ea trebuie disciplinată, canalizată înspre acele suflete care formează majoritatea și care nu trebuie să iasă niciodată din cadrul supunerii față de autoritatea constituită, al credinței nedisimulate față de autoritatea prestabilită. Era un fel de a spune, cu alte cuvinte : crede și nu cerceta. Exact contrariul firii lui Henri Beyle. Așa se face că elevul avu cu acest prilej marea revelație a neîncrederii pe care o inspirau predicile lui Raillanne. Un om care știa să înfrunte cu atît curaj amenințările regimului terorist putea fi același om care dacă vedea un copil făcînd baie să predice în același timp lașitatea fricii de înec ? ! Reacția declanșată în sufletul elevului de această constatare fu atît de puternică încît va determina la el o evoluție spirituală de sens contrar. O credință cu totul inversată. O ură împotriva credinței ce caută să i se impună. O ură împotriva celor ce-l sileau să creadă orbește în dogme. Îl ura pe abate, îl ura pe Chérubin, sursă a autorității abatelui asupra sa, ura și mai mult religia, în numele căreia era încredințat că îl tiranizează. Dacă va avea un sentiment fugar de simpatie pentru mica

Scanned with OKEN Scanner

vietate ce se afla în grija abatelui, stingherindu-l pe el, va fi numai și numai pentru că o socotea, aidoma lui, supusă tiraniei implacabile a lui Raillanne. Deranjul, primejdia de îmbolnăvire prin apropierea bietei vietăți, vor trece în urma spiritului său de solidaritate cu o ființă de care se simțea legat prin oprimare. Deocamdată, scîrba pentru aspectul neigienic al coabitării cu canarii abatelui va rămîne în umbra simpatiei sale, care nu poate ocoli niște ființe claustrate. Canarii cu penaj galben, hrăniți de abate cu gălbenuș de ou, erau semenii săi și nu ai tiranilor din familia sa, ce păreau atinși de gălbenare prin imobilismul, prin împietrirea lor. Ei veneau adesea să-l încînte pe copilul plictisit, prin muzica lor îmbietoare la optimism. Tot ei erau aceia care dimineața îl trezeau din somn pentru ca puțin după aceea să urmărească, cu sufletul îmbibat de ură, mișcările meticuloase ale abatelui, care-și făcea focul. Dacă Raillanne reușea să dovedească îndemînare în umila îndeletnicire de fiecare dimineață, elevul său avea gata pregătită o doză de răutate cu care să minimalizeze valoarea unei atari însușiri la tiranul său. — Cel puțin, iezuiții ăștia se pricep să aprindă focul. E meseria lor..., va remarca el într-o zi. Era singurul merit pe care catadixea să-l recunoască vrednicului abate. Nimic pentru alte merite nu mai puțin vrednice... Nici urmă de compătimire pentru un om care se afla totuși persecutat din partea regimului lui Robespierre. Nici urmă de considerație pentru felul cum persecutatul reușea să dea de furcă, adesea, celor care îl persecutau, poliției iacobine redutabile. Casa devenise pentru această teribilă mașină de tocat oameni un fel de sperietoare. Abatele Raillanne era un fanatic ultraregalist. Îi mergea faima pentru măiestria cu care reușea de fiecare dată să-i fenteze pe copoi. Iar cînd era încolțit, să riposteze curajos loviturilor cu care era onorat. La un moment dat, exasperați de zelul său antiiacobin, noii stăpîni reușiră să pună ghiara pe el, să-l aresteze. Motivul : refuzase să presteze jurămînt pe Constituția civilă a clerului. Henri văzu în asta o justă eliberare. Nutrea chiar nădejdea că tiranul său va muri de ftizie în închisoare, plăpînd de piept cum îl știa. Își făcea însă socoteli greșite. Uitase că teribilul predicator al preceptelor contrarevoluționare avea în pieptul său plăpînd mai multă vitalitate decît alții. Dupămesele, cînd ieșea să se plimbe de-a lungul văii Isère, Henri mergea alături de ceilalți doi colegi de suferință, cu capul plecat, rezistînd ispitei de a-și ridica privirile înspre crestele superbe ale munților dofinezi. În mijlocul lor pășea cadențat maestrul, perorînd mereu, elogiind cu fraze pompoase aspectul delicios al stîncii Buisserate, care se profila la orizont, semeață, trufașă, incomparabilă. Dar Henri nu avea ochi pentru așa ceva, simțindu-se atît de contrariat de prezența lui Raillanne încît socotea o profanare să guste din aceste splendori, spurcate de buzele acestuia. În alt anturaj, toate acestea l-ar fi făcut să-i lase gura apă. Acum trecea pe lîngă ele, pradă unei furii sumbre. Dorul de ducă îi dădea insistent tîrcoale. Dar unde să fugă, de unde să-și facă rost de banii trebuincioși ? Gîndul îi zbura de la tiranul Raillanne la celălalt tiran, Chérubin, pe care îl invidia acum pentru sufletul lui meschin de burghez care ține banii la ciorap. Veșnica poveste a banilor care îl exasperau prin lipsa lor. I-ar fi dat bucuros dreptate tatălui său, dacă și-ar fi putut măcar un moment alunga disprețul sistematic pentru felul lui

Scanned with OKEN Scanner

de a-i dobîndi. Impresia pe care o lăsa în sufletul lui Henri Beyle abatele recalcitrant față de ordinea constituită va fi adîncă, de neșters. Poate tocmai latura lor comună de extremiști, deși în sens opus unul față de altul, de rebeli față de autorități, va contribui în cea mai mare parte la perpetuarea ei. Henri Beyle era un adversar declarat al vechiului regim. Raillanne, un fanatic dușman al celui nou. La ieșirea din temniță, Raillanne era departe de a se ogoi ca urmare a cruntei încercări, dimpotrivă, avea să se arate și mai oțelit. Misionarul înverșunat avea să-și atribuie o aureolă de apostol. Va colinda neobosit satele ale căror parohii erau văduvite de păstori, predicînd fără istov despre nedreptatea cauzei revoluționare, satirizînd regimul terorist, în condițiile unei aspre ilegalități. Vai de arborii libertății pe care îi întîlnea în drumul său ! Îi smulgea literalmente din rădăcină... Raillanne își va ocupa astfel locul binemeritat, alături de Chérubin și Séraphie, în iluzoria catedrală a tiraniei împotriva căreia Henri Beyle va secreta, copil fiind, o ură nedezmințită. Treptat, dintr-o ură puerilă, nejustificată, autosugestivă, patima lui Henri Beyle va ajunge să devină combustie interioară, revoltă a solitarului împotriva colectivității, reacție în lanț la orice formă de injustiție, aliment al trăirii sale intelectuale. Din resentiment împotriva moralei cu care era asediat de tiranii copilăriei sale, patima lui va îmbrăca veșmîntul rațiunii. Jucînd prea natural rolul unei victime a moralității, se va trezi în adolescență străin de instinctul oricărei zone de morală. Virtutea, respectul pentru autoritate, se va goli de conținut în imaginația sa. Pierzînd în domesticitate, va cîștiga în schimb în sinceritate, care va fi împinsă pînă la cinism. Prin extindere, sentimentul adversității se va răsfrînge și împotriva orașului natal, Grenoble, a ținutului, a spiritului meschin, burghez, a tot ceea ce e mediocru, josnic, plat, incapabil de patriotism. Pentru el toate acestea se vor confunda cu iezuitismul și cu ipocrizia... Cu mentalitatea burgheză care i-a otrăvit copilăria. Iată-l dezrădăcinat pentru vecie din acest mediu, aspirînd spre un altul care i se refuză. Ce-i va rămîne de făcut unui om care se așează între două scaune, ca să nu se trezească la un moment dat cu fundul pe podea ? Să se pună în defensivă în fața lumii întregi. Mai precis, a celor două lumi inamice, lumea burgheză din care evada cu convingere și lumea spre care tînjea spiritul său delicat, pe care însă n-o putea accepta decît cu amendamente. În plus, lumea spre care tînjea inima sa era mai mult o himeră, o lume ideală, o lume care nu putea să existe „telle-quelle“ nicăieri altundeva decît în imaginația unui autodidact adăpat la influențele lui Ariosto, Tasso, Cervantes, întreținute prin puterea de convingere a mătușii Elisabeth. Să se arunce deliberat în linia întîi... Să lupte... Dar cu ce arme pentru luptă deodată pe toate fronturile ? Ce formă de luptă avea de adoptat spre a nu se lăsa strivit chiar de avanposturile inamice ? Haiducia, acel gen de răfuială măruntă, prin aruncări de sulițe, sporadic în ambele tabere ? Acel gen de jaf pe care îl comite hăituitul de pe domeniile prigonitorilor săi, cu conștiința îndeplinirii unui act de justiție imanentă. Un lup încolțit din ambele părți, dar care nu înțelege să se recunoască învins înainte de a mai da iama prin staulele din care se retrăgea strategic. Pentru orice eventualitate, își va ține fălcile descleștate pe toată durata cît va executa această retragere simulată... Gata să riposteze oricărui

Scanned with OKEN Scanner

atac din dreapta ori din stînga... Neîncrederea, mizantropia, iată ceea ce avea să compună blazonul sufletului său de-aci înainte. Iar ca un corolar al acestora, revolta violentă împotriva josniciei unei soarte fatale. În reprezentarea lui nu vor exista decît două soiuri de oameni : oameni care lovesc și oameni care sînt loviți. Neputînd lovi pe măsură, grija lui va trebui să fie aceea de a para loviturile care îl amenință. Dar asta e practic imposibil, căci loviturile nu-ți vin de fiecare dată direct, frontal. Iar ele însele, loviturile, sînt de diferite naturi. O lovitură de spadă se vindecă după un an, dar o vorbă abil plasată, o vorbă putînd arunca oprobiul public asupra unui dușman, nu valorează oare uneori mai mult decît o lovitură de lance ? Ai săi reușiseră să-i dea crunte lovituri, sădindu-i în suflet cancerul neîncrederii. Ei bine, preferîndu-i o educație aleasă, particulară, unei educații în comun, unde copilul se călește sufletește în vederea intrării în societate, ei avuseseră convingerea că-i fac un bine. Reușiseră însă pe neștiute să-i facă un mare rău... Acel rău nu era altul decît caracterul său. O voință prea forțată pentru vîrsta aceea, gustul ca și curajul pentru independență, pentru solitudine, disimularea ca efect al neîncrederii, insubordonarea și ireverența față de autorități, față de credință, față de datini... Spiritul său critic va fi îndreptat de la început în mod straniu și neobișnuit împotriva mediului burghez al locurilor sale de baștină. Sufletul său — o pepinieră de iluzii, de fantome validate rațional. O teamă nemăsurată de a nu se lăsa înșelat : „Celui qui trompe l'autre est toujours le supérieur“ — va fi maxima care va dinamiza această existență hipersensibilă. Acolo unde nu-i putere suficientă, trebuie să fie înlocuită prin ipocrizie. La ipocrizie se răspunde cu înșelăciune, pentru a impune o anumită aparență realității. Ceea ce va cere vieții este să trasfigureze realitatea, să falsifice înfățișarea lumii, prefăcîndu-se că nu cunoaște decît un singur rău — acela al iubirii nefericite. Un dangăt de clopot va însemna pentru el o călătorie pe aripile idealului. Asta îl va ajuta să-și învingă morbul neîncrederii în viață, ca prelungire a neîncrederii în mediul social. Muzica, dintre toate artele, va fi balsamul ce-i va întreține reflexul meteoric, lubrifiantul creației sale.

Moartea prietenului său Lambert avea să fie evenimentul menit să ofere măsura în care inima lui Henri putea să fie capabilă de tandrețe. Pierderea omului în care se încredea cel mai mult îl aruncă pradă unei disperări intime. Asta pentru că amărăciunea pricinuită era exclusivă. Emoția avea ceva din cruzimea oamenilor înzestrați cu o sensibilitate excesivă, împinsă pînă în pragul paroxismului...

Amintirea lui Lambert avea să fie simțită gradat. La început, ea îl va chinui ca o săgetătură lăsată de tăietura unui corp ascuțit. Treptat se va stabiliza într-o cicatrice sufletească, îmbrăcînd forma unui tandru și melancolic regret. Inima lui va vibra de o tristețe duioasă așa cum va fi ea în stare să vibreze la anumite acompaniamente ale lui Mozart din *Don Giovanni*... Multă vreme după aceea Henri Beyle se va visa în ipostaza unui sfînt Ioan Botezătorul asistînd la crucificarea prietenului și Dumnezeului său... În genere, sentimentul amărăciunii este bine suportat de contemporanii lui Henri Beyle. Este acela al sufletelor ce se complac mai mult în starea de lîncezeală melancolică, de nostalgie infinită și niciodată împăcată, decît în bucurie. Inima lui Henri Beyle

Scanned with OKEN Scanner

este aptă de a vibra la cele mai mărunte senzații dureroase. În schimb, ea se va complace mai greu într-o astfel de situație. Poate doar în acele perioade cînd influența lui Rousseau va pune stăpînire pe ființa sa, ipostază însă improprie firii lui. În locul angoaselor dulcege, al lacrimilor duioase, el va prefera bucuriile dragostei împărtășite. Un amor ieftin, superficial, ca în tablourile lui Boucher, va fi înlocuit printr-o pasiune adîncă, o pasiune de preț. Dar de preț înduioșat, fericit, de o voioșie în genul personajelor de pe pînzele unui Correggio sau din opera *Matrimonio segreto* de Cimarosa. Amestec bizar de gust păgîn pentru veselie și imaginație nebunesc romantică... Înclinație cu deosebire măsurată pentru melancolie, către care era destinat din copilăria sa. Încetul cu încetul, tristețea va fi înlocuită de fericirea de a se regăsi pe sine. Va fi completă cîțiva ani mai tîrziu, pășind pe meleagurile Italiei, patria visurilor sale, în acordurile muzicii de dragoste, ale veseliei nebune, pe care poate să le degaje genul operei-buffe a lui Cimarosa. Un aperitiv la acest fel de plăcere specific imaginației sale, Henri Beyle va avea prilejul să-l întrezărească prin reușita sa călătorie la Echelles. O ședere ca în al nouălea cer, unde totul părea să-l răpească... Totul era făcut parcă din senzații delicioase, înțepătoare ca vinul bun care îți înțeapă limba... În zadar ar fi căutat, degustînd tot ce vedea acolo, să se abțină de la superlative. Secvențele încărcate cu frumos i se succedau pe dinaintea ochilor împiedicînd rațiunea, rămasă pleoștită hăt în urmă, să le disece. Încă o călătorie ca asta și ar fi uitat de-a pururi de tatăl său, de Séraphie, de dascălul de latină ce nu știuse să-l învețe altceva decît *mura*, de trista casă Gagnon și de morocănoasa casă din strada Vieux-Jésuites... Prezența unui tată despot, cu un suflet rudimentar, plin de acreală, fusese în stare să-i deformeze lui Henri plăcerea de a privi împrejurimile orașului Grenoble ; La Echelles, amărăciunea unor astfel de amintiri se șterse pentru moment, se estompă. Acolo, la Echelles se va îndrăgosti de soția unchiului său, Romain Gagnon, tot așa, cu aceeași candoare infantilă cu care se îndrăgostise la șase ani de propria lui mamă, pe care îi plăcea să o sărute întotdeauna pe piept... Buna primire ce i se face acolo îl împinge să iubească pe toate femeile din acest sat savoiard, să se entuziasmeze pentru farmecul lor, tot așa cum odinioară Rousseau se complăcuse să admire acel farmec deosebit al femeilor din Chambéry... În fața voioșiei din casa unchiului său, atmosferă cu totul nouă pentru Henri, inima lui tresaltă, simțurile sale se ațiță. Se îndrăgostește cu furie și devine gelos ca un turc pe un rival ce se interpune între el și iubita care nu-l respinge. La întoarcere, amintirea oricărui lucru de acolo va contrasta dureros pentru el cu cele ce regăsea la Grenoble, aceleași străzi, aceleași case mohorîte, aceiași oameni morocănoși. Cît de puțin se putea compara cu „grota" în care picăturile silențioase cădeau din înaltul stîncilor uriașe, sau cu pădurile înverzite ce i se păreau de basm, numai și numai pentru că făcuseră inima lui să vibreze profund. Ce minunat s-ar potrivi aceste decoruri cu populația de eroi a cărților lui îndrăgite ! La umbra pădurilor de la Berland cum s-ar mai brodi niște scene din *Orlando furioso* ! Niște stări de încîntare, de vrajă a sufletului lui Ismeno, din *Ierusalimul eliberat*... Oare nefericirea de la Grenoble nu

Scanned with OKEN Scanner

poate fi socotită, în ultimă instanţă, tot o fericire, fără de care n-ar fi ajuns să guste cealaltă fericire, de neîntrecut în inima sa ?...

Pe vremea aceea, instrucţia era aproape în exclusivitate latină. Scăpat de Raillanne, Henri n-avea să scape şi de lecţia pe care o învăţa acum de la domnul Durand, un bonom la 45 de ani, să nu fi avut mai mult, gras şi înalt, lăsînd în urma lui impresia de rotund... Nimic mai puţin iezuit decît acest domn Durand. Şi apoi, omul era îmbrăcat modest, dar niciodată murdar... Elanul elevului, pricinuit de înnoire, îl aruncă hulpav asupra acelui talmeş-balmeş alcătuit dintr-un amestec de Virgiliu şi Cornelius Nepos. Se citea despre bătăliile romanilor, iar imaginaţia învăţăcelului zbura undeva, pe cîmpiile romane, făcîndu-l să asiste la bătăliile cu pricina, la combinaţiile strategice pe care le necesitaseră. Henri simţea că se înalţă undeva sus, tot mai sus, căpătînd puteri uriaşeşti. Se visa adesea conducînd la victorie pe legendarii eroi romani. Metamorfozele lui Ovidiu îi dezvăluiseră lui Henri voluptăţile intrinsece ale poeziei. Virgiliu însă i se părea greoi, poate tocmai deoarece fusese poetul preferat al abatelui Raillanne. Exhibiţiile la care poetul era silit din raţiuni de necesitate prozodică ajunseră să-l scîrbească pe Henri Beyle de poezie. Convingerea lui va fi că gîndirea nu poate fi exprimată cu precizie decît în proză. Sensibilitatea lui extrem de subţire îl făcu să se scîrbească total de poezie, numai la vederea aspectului total neatractiv al cărţii din care dascălul îi citea hexametrii. Era un volum cu coperţi negre, unsuroase, murdare. Murdăria îi producea oroare chiar şi pentru o carte de Ariosto, adoratul său de totdeauna... Asemenea decepţii îi tăiară la scurtă vreme avîntul pentru poezie. Bunicul Gagnon, compătimitor, găsea adesea nimerit să-i facă temele la latină. În cugetul lui Henri Beyle se dădea acum o luptă serioasă. Contorsionările poetice vor fi privite ca simple exerciţii de formă. Pasionatul cititor de literatură a ales între aceasta şi fond, în favoarea celui din urmă. Pentru el, a fi un mare stilist era mai mic lucru decît a avea ceva de spus în poezie... Supleţea formei, cizelarea frazei nu vor constitui elementul său. Fondul înaintea formei...

Împlinea doisprezece ani de viaţă cînd Henri Beyle descoperea că în tot acest timp nu fusese decît un şcolar, un om înlănţuit. În fond, gîndea el acum, libertatea merge mînă în mînă cu independenţa. Sînt surori gemene. Iar dacă în gîndire dobîndise pînă acum o oarecare libertate, independenţă în felul de a vedea lucrurile, de aici şi pînă la dobîndirea unei independenţe absolute n-ar fi mult... Problema era acum a alegerii căii celei mai propice pentru a ajunge să se vadă odată şi el liber. La fel de liber ca ştrengarii care colindă parcul, bat străzile şi se scaldă cît îi ziulica de mare fără a fi stingheriţi de nimeni. Vremurile erau acelea ale trîmbiţării libertăţii pe toate drumurile... Va proceda el oare ca un căldicel, ca un girondin, lăsîndu-se condus de iluziile sale nobile şi de entuziasmul generos despre care aflase atîtea din cărţi şi din lungile povestiri ale mătuşii Elisabeth ? Sau va apuca viguros taurul de coarne, se va lăsa ameţit de combinaţiile tenebroase, de excesele monstruoase ale acestor împieliţaţi de iacobini care, împotriva aşteptărilor bunicului său chiar, continuau să se menţină în formă, ba chiar să înregistreze succese pe toate fronturile ?... Iar după ce va alege a doua cale, a obstrucţiilor, se va pricepe el să dea o lovitură ! Pe cînd

Scanned with OKEN Scanner

medita la aceste lucruri, vedea defilînd pe străzi, pe sub ferestrele casei sale din piaţa Grenette, batalioanele Speranţei. Erau mici formaţiuni paramilitare de băieţandri care nu făceau decît să se antreneze pentru a fi buni de luptă cînd le va veni sorocul. Henri ardea de dorinţa să defileze în rînd cu ştrengarii aceia. Îi veni o idee. Luă o bucată de hîrtie şi, modificîndu-şi scrisul, plăsmui o invitaţie către cetăţeanul Gagnon să-şi trimită nepotul Henri B. la Saint André, pentru a putea fi încorporat în batalionul Speranţei. Iar în colţul drept era semnat, după formele de rigoare : „Salut et fraternité", Gardon. Tiranii de acasă intrară în panică la primirea ciudatei misive din partea teribilului iacobin. În agitaţia pricinuită aflară că pe lista recensămîntului, întocmită pe 18 Floréal anul II de către membrii comitetului de supraveghere al celei de-a 5-a secţiuni zisă a lui Brutus, se afla, printre cei 125 de tineri între 8 şi 18 ani capabili de a intra în batalionul Speranţei, şi Marie Henri Belle (sic), nepot al doctorului Gagnon. După această investigaţie începură să creadă în autenticitatea înscrisului. Era cît pe-aci să se lase păcăliţi, dacă un cocoşat, iscusit grafolog, intrus în familie, care-i dădea lecţii de scriere Paulinei şi îi cam dădea şi tîrcoale, n-ar fi descoperit falsul. Hotărî să sfideze sentinţa pronunţată pe baza expertizei cocoşatului, căruia Henri ardea în acel moment de dorinţa să-i tragă o pereche de palme. Se gîndea chiar să o sfideze ca un adevărat roman. Dar se fistici ca un neghiob, încît arăta jalnic în faţa unei instanţe compuse din tatăl său, mătuşa Séraphie şi bunicul care se purtase cu acel prilej mai Fontenelle ca oricînd ; din acel moment simţi că adoraţia neţărmurită pentru bunicul său pălea... Încercarea fu regizată după toate regulile strategiei socotite de el cea mai adecvată. Deşi condimentată din belşug cu şiretenie şi perfidie, calităţi indispensabile unui strateg de modă nouă, afacerea Gardon se soldase cu un eşec... Trebui să execute pedeapsa şi să suporte mai departe tirania... Dar armele nu sînt depuse. Deşi ineficace în tentativa Gardon, înşelăciunea părea acum pentru Henri arma ideală cu care putea să-i vină de hac tiraniei. Lecţiile de desen pe care le primea în casa domnului Le Roy, un parizian tare politicos, îi ofereau noi prilejuri de mici escapade printre ştrengarii din parc. Dacă mergea mai repede, îi rămîneau atîtea minute la dispoziţie cît să facă o tură prin mica piaţă a Halei, la cîţiva paşi. Se bucura şi de puţin. Savura cu o plăcere nespusă pînă şi sfertul de ceas în care se oprea pe scări, fără alt deliciu decît de a se simţi liber. În asemenea momente rare, în loc de a-şi folosi mintea chinuindu-se să ghicească la ce se mai poate aştepta din partea tiranilor săi, dădea frîu liber imaginaţiei spre a zburda în voie. Pentru a ieşi cu faţa curată de la interogatoriu, descoperi că trebuie să mintă. Dar a minţi nu era genul său. Îi plăcea francheţea, uneori împinsă pînă la cinism, la impertinenţă. Dar acum puţina fericire de care făcuse rost era smulsă cu preţul minciunii. Uneori îl prindeau cu minciuna, şi atunci el se închidea într-o tăcere sumbră. Din fericire Chérubin se afla în mare tandreţe atunci cu agriculturomania şi absenta adeseori. Raportul de forţe se răsturna atunci, căci Séraphie începea să se teamă de el, de copilul atroce care răspundea la vehemenţă cu vehemenţă. Marion şi sora lui, Pauline, erau de partea lui. Mai rămînea micuţa pîrîcioasă Zenaida-Carolina, o fetiţă de vreo şapte ani numai bună să mănînce bătaie de fiecare dată cînd

Scanned with OKEN Scanner

nu se lăsa strunită. Fu rîndul lui Henri să se arate de o furie abominabilă. Iar cînd i se permise pentru prima oară să lucreze în apartamentul mamei sale din strada Vieux-Jésuites, cu mobila pe care o admira pentru că fusese ornată de măicuța sa, dragostea filială se împletea în inima lui cu plăcerea de a lucra la adăpost de incursiunile Séraphiei. După patru sau cinci ani de cruntă nefericire, acolo se putea elibera cîteva momente de ură și amărăciune, putea și respira, odată închis pe dinăuntru cu cheia, în voie. Într-o zi însă, pe cînd se afla în casa bunicului, o veste teribilă, menită a înduioșa pe oricine, îl făcu să tresară de bucurie. Séraphie, dușmanca lui, muri, iar odată cu ea severitatea pe care o socotise insuportabilă, muri și ea în casa Gagnon. Henri se retrase în camera lui, dar nu pentru a o plînge pe aceea care a veghiat cu tenacitate la educația lui, ci pentru a cădea în genunchi, mulțumind cerului de întîmplare...

Ceea ce se întîmplă altor copii, de a li se interzice contactul cu viața înconjurătoare și de a o cunoaște în schimb numai prin intermediul cărților, lui Henri Beyle i se întîmplase la modul absolut. Neavînd școala vieții, copilăria lui se înfrupta cum putea din lectura cărților. Dar o astfel de cunoaștere va rezulta imperfectă. Omul Henri Beyle va rezulta un păcălit, o victimă a iluziilor sale livrești, a visurilor sale pe trezie. Rațiunea lui va avea de suportat o dictatură : aceea a vibrațiilor inimii. El nu va observa realitatea, ci va citi-o. Cărțile pentru el devin un refugiu, matricea generatoare a ființei sale spirituale. Ele îi vor dezvolta instinctul emulației. Toată viața își va dori gloria literară. Lectura lui Destouches îi va contura lui Henri un destin : să facă comedii. Simțea nevoia reprezentării dramatice a vieții și realității ca omul care este lipsit de autentictiatea cunoașterii ei pe viu. Iar cărțile, înlocuind școala vieții, au neajunsul de a contribui la dezvoltarea inegală a laturilor spiritului. În loc de armonie a acestor laturi, Henri Beyle se va oferi posterității ca un om înclinat spre subtilitate și spre logică abstractă, spre rațiune cu rolul pe care i-l atribuiră filosofii veacului în care se născuse. La doisprezece ani el se întreținea cu bunicul său, ca un copil minune, despre diferite lucruri, din diferite compartimente ale științei. Fondul său sufletesc însă era cel al duioșiei sentimentale și al iraționalului. Meritul său va fi acela de a nu cădea în acest din urmă soi de exces. Bunicul său și ideologii reușiră să-i sădească în suflet gustul pentru un anumit frumos. Pentru frumosul precis și exact. (Ceea ce prefera Chateaubriand în acei ani va fi tocmai gustul contrar, acela pentru emfază, pentru prețiozitate). Stilul său de exprimare va fi net, sincer, direct, mai mult sec decît fad, va fi precis și dur pînă la bruschețe și sentențiozitate. În compunerile pe care le făcea i se întîmpla uneori să recurgă la cîte un cuvînt mai prețios, mai puțin precis. Pe loc se făcea simțită intervenția fericită a doctorului Gagnon, cu cîte o glumă care să-l aducă la cumsecădenie. La turnura cea mai simplă, cea mai puțin ambițioasă, la cuvîntul în sensul lui propriu. Pentru el calul trebuia să se numească întotdeauna, în orice context — cal și nu cursier sau altcumva. Copilul avea prilejul să remarce că se poate folosi un stil simplu și fără a se recurge la vulgaritate, chiar și atunci cînd un cuvînt vulgar se simțea cerut de context. Dar un stil care ocolește sistematic emfaza și vulgaritatea, se

Scanned with OKEN Scanner

va trezi pînă la urmă sărac... Văduvit de atributele varietății pe care o aplaudă atîta lume. Vorbirea sinceră, netă, directă ; un stil viu și sentențios sînt tot atîtea trăsături ale firii sale. Astfel de calități îl feresc pe Henri Beyle de lectura savanților la modă, a scriitorilor galanți de pe atunci : un Marmontel, un Dorat și alții. Pedantismul academic îl scîrbea deopotrivă. Totuși setea de cultură îl va pune în contact cu unele cărți pe gustul bunicului Gagnon, niște cărți menite să-i satisfacă înainte de toate apetitul intelectual. Romanul *Séthos* este, așa cum se indică în titlu, o narațiune sau viață romanțată extrasă din monumente, anecdote ale Egiptului antic. În el viitorul om de cultură Henri Beyle va putea afla cîte ceva din tainele legendarului regat al faraonilor. Eroul, tînărul prinț Séthos, este un fel de Telemac egiptean care, pe lîngă aventurile sale belicoase, de cavaler medieval, se pricepe să țină discursuri pline de înțelepciune și să se arate drept model de virtute și cumpătare. Un fel de cuceritor în robă de filosof, un erou plin de umanitate și simțire. Face turul Africii, civilizează negrii din Congo și se întoarce în patrie spre a lucra la propășirea ei. Tablourile istorice întîlnite în carte sînt pline de învățăminte și de încîntare. Desigur cartea abatelui Terasson nu era făcută pentru a atrage pe copilandrii superficiali, ca orice copil de vîrsta lui. Dar îi întreținea la modul superlativ curiozitatea, ceea ce îl făcea să o găsească divină, pentru că reușea să-l facă să viseze la misterele lui Isis... Și la modul cum se făcea navigația în vremea copilăriei lui. Genul cărților de călătorie pare să fie cu deosebire gustat de adolescentul Henri Beyle, care avea să treacă direct de la admirația stampelor și a desenelor ce însoțeau textele lui Dante și Ariosto, la povestea iubirii dintre cavalerul Des Grieux și Manon Lescaut. *Voiajul în Nubia și Abisinia* al domnului James Bruce este o dovadă de ușurința cu care Henri Beyle se pasiona de lectura unor asemenea cărți. Delectarea cititorului începea cu admirarea gravurilor pe care le înfrumusețea și mai mult cu imaginația sa înflăcărată. Educația copilului se va resimți de pe urma influenței lor. Gustul său pentru toate științele despre care vorbește Bruce va ajunge să se cheme o adevărată pasiune. Pasiune pentru matematici... Ne putem imagina ce va fi în stare să devină un copil care citește alături de memorialistică de călătorie cărți de felul *Noii Eloize*, nu mai puțin în stare să-l maturizeze, sub altă latură însă. Un copil precoce, un gînditor care diseca, în loc să contemple viața... Să-l credem oare că ar fi citit, la îndemnul bunicului său, corespondența apocrifă a lui Hippocrate ? Dar pe Horațiu, al cărui sistem de gîndire se regăsește pe alocuri în sistemul său, al lui Beyle ? „Carpe diem", îi va șopti Horațiu prin intermediul scrierilor sale... În linii mari, Henri Beyle va respecta îndemnul horațian.

Întîlnirea cu opera lui Voltaire va avea loc la Claix, în condiții oarecum asemănătoare cu opera altor scriitori. Șterpelind cîte unul din cele patruzeci de volume cîte se înșirau, frumos legate, în raftul bibliotecii tatălui său. Nu-i va plăcea... O va găsi o copilărie. Nimic din filosoful, nimic din reformatorul Franței, din Martin Lutherul ei, nici chiar din apostolatul lui Voltaire nu va reține atenția copilului de doisprezece ani. Doar în *Fecioara din Orléans* va zăbovi să se uite ceva mai mult la gravuri, ce vor sfîrși și ele prin a-l plictisi. În schimb,

Scanned with OKEN Scanner

Montesquieu va trezi în el dorința emulației, devenind model pentru stilul lui Henri Beyle. Îl va socoti mentorul său. Adesea cînd va simți că vreuna din compozițiile sale nu se află la înălțime, îi va plăcea să întrebe smerit : ce-ar zice Montesquieu despre valoarea mea ? despre valoarea lui ca plăsmuitor, se înțelege. Din Molière nu-i place decît *Avarul*, poate prin analogie cu felul cum îl socotea pe tatăl său. Comicul prea clar, izbitor chiar și pentru o simțire de copil, caracterele prea vulgare, adesea prea lipsite de bun simț, meschinăria burgheză prea prozaică, îi vor aminti de Clubul Iacobinilor, îi vor părea ca o pictură fără idealitate. Detaliile burgheze și josnice, platitudinile în sensul burghez al cuvîntului îl vor face să-și amintească, tresărind de oroare, de anturajul copilăriei sale, de Grenoble. Ceea ce i-ar fi cerut artistului, era o mare doză de fals în descrierea vieții... Așa cum se prezentau ele însă, caracterele lui Molière vor fi indigeste pentru consumatorul Beyle. Ca o mîncare ce i se servește unui om ce fusese cîndva intoxicat cu același fel de mîncare. Un rău nu tocmai de disprețuit. Deși se arăta docil în causeriile erudite cu luministul multilateral care se arăta doctorul Henri Gagnon, copilul va recepta diferit operele celor pe care îi citea, felul lor de a gîndi, de a simți, de a se exprima... După prima piesă de teatru, *Prejugé à la mode,* a lui La Chaussée, după revelația pe care i-o pricinui Destouches, cu rolurile sale de amor și generozitate, Racine îl va plictisi de moarte. Ariditatea tragediei îl va îngheța. Solemnitatea versurilor sale nu-l va unge la inimă. Poate doar *Cidul* lui Corneille va reuși să-i tempereze dezgustul pentru tragedie. Și asta poate doar în virtutea impresiilor sale din prima copilărie, cînd avu prilejul să-l vadă. Dar era cu totul altceva decît *L'homme singulier*, slăbiciunea sa... Un erou, un fel de Jean-Jacques virtuos, dar certat cu dragostea, care încearcă pe propria-i piele întoarcerea la natură prin fel de fel de ciudățenii. Sanspair se îmbracă fistichiu, în disprețul obiceiurilor zilei, face pe pustnicul, se complace într-o familiaritate scandaloasă cu slugile, cu care se poartă frățește. Pînă la urmă acest înțelept, dar om anapoda, se îndrăgostește totuși de o văduvă cu care se însoară după mai multe peripeții alambicate și plicticoase. Să fie ciudățeniile de om anapoda ale eroului, ceea ce îl încîntă atît de mult pe cititorul Henri Beyle ? În acest caz se poate spune că nu avem de-a face cu un om greu de sedus ci cu un om ieftin în privința gustului artistic. Viitorul optim degustător al operei-buffe. De aici farmecul deosebit al lui *Don Quijotte,* o altă captură de la Claix, ce va face epocă în viața lui Henri Beyle. Ciudățeniile eroului îl vor face în primul rînd să moară de rîs. Un nemaipomenit izvor de veselie. Un roman plin de peripeții hazlii, de eroi caraghioși, bizari. De la prima vedere îl vor izbi și aici gravurile. Contrastul dintre burduhănosul de Sancho Panza și sfrijitul de stăpînu-său umbrea, in cugetul lui Henri Beyle, simbolul adînc al melancoliei lui Don Quijote. Doar imaginația înaripată a nepotului doamnei Elisabeth părea să egaleze hazul pe care i-l stîrnea cartea. Pufnea zgomotos de fiecare dată cînd o citea, visîndu-se pe meleagurile toreadorilor. Pufnea atît de zgomotos, încît severul Chérubin socoti că nu e lucru curat în hazul deplasat al fiului său. Hotărî să-i interzică lectura ei. Dar copilul aprecie că o asemenea carte merită toate primejdiile. Se mira chiar cum de reușise să se înfrupte

Scanned with OKEN Scanner

atît de lesne din fructul oprit... Pe ascuns, lectura i se păru și mai delicioasă. O frenezie... Pe lîngă comicul molieresc, hazul eroilor lui Cervantes avea un ce superior în simțirea lui. Acesta nu se cobora pînă la amănuntul meschin. Rîsul pe care i-l provoca nu era unul impregnat de batjocură. Lui îi trebuia un haz reconfortant, un haz de necaz, un haz care să vină în întîmpinarea stării sale sufletești de totdeauna. Un fel de beție ușoară a simțurilor, o veselie duioasă de femeie care iubește. Arta cea mai adecvată voioșiei cerute de el va trebui să se arate aptă de a mistifica într-atît viața, încît să-l transporte pe om pe tărîmul fantomelor, al fericirii ce nu mai poate ține de realitate. În această înțelegere, comedia și muzica sînt surori gemene. Opera lui Shakespeare și a lui Cimarosa sînt cele din frunte, care reușesc să-i dea senzația perfecțiunii ideale. Desigur, la acea vîrstă el încă nu citise și nu ascultase, nu admirase nici pe Shakespeare, nici pe Cimarosa, nici pe Correggio... Mofturile sale în degustarea lui Molière, a lui Cervantes, după Destouches și La Chaussée, sînt indicii grăitoare ale gustului său estetic de mai tîrziu. Gustul pentru hazul pur al lui Cimarosa și Shakespeare. Cu toate că ordinea lecturilor sale este mereu răsturnată, Henri Beyle va fi același suflet de copil receptiv și la descoperirea lui *Orlando furioso*. Deși într-o traducere destul de aproximativă a domnului de Tressan, cartea lui Ariosto întrecea pentru Henri toate așteptările. Se situa mult deasupra lui *Don Quijote*. Uitată va fi asprimea, severitatea spaniolă. Climatul italian, moliciunea moravurilor se vor revela mai adecvate imaginației sale. Uitată va fi alegoria vieții, a omului în general, care nu se mulțumește, a nemulțumitului funciar, care vrea să atingă un scop ideal, un scop ce pune întreaga stăpînire pe cugetul său, pe gîndirea sa. Ariosto îi provoca desfătare neîntreruptă. Ariosto era întruparea ritmicității. Un monumental poem eroic în care artistul asezonează între ele, pentru realizarea muzicii poetice, un uriaș ansamblu de cuvinte stranii și sonore... Himere la tot pasul, miracole, peripeții neobișnuite, într-o succesiune halucinantă... Nu lipseau nici scenele de spadă, marea atracție pentru un copil de vîrsta lui Henri Beyle, fie el chiar precoce. Pasiunile amoroase, fantastice, spasmodice pînă la nebunie, care se sfîrșeau de fiecare dată ridicol. Totul era excesiv în poemul ariostesc : faptele de inimă, ca și cele de spadă. Cîteva povestioare reconfortante, o fabulă de La Fontaine pe ici-colo, iată ce condimentează acest roman pe măsura simțirii unui copil precoce. Pasajele tandre, scenele de dragoste puteau ele să nu fie luate în serios din moment ce corespundeau cadrului său sufletesc ? Totul era romanesc și desțelenea singurul drum prin care emoția putea străbate pînă la sufletul său. Și încă pe nesmițite, fără ca lectorul să-și dea seama de fenomen... Iar în sufletul său alegerea se făcea decisiv și ireversibil. Nimic nu-l putea mișca într-o lectură, dacă nu era o scenă comică, hazlie. De la admirația nețărmurită se trece la pasiunea oarbă pentru tot ce ține de Ariosto. Bradamante începe să prindă contururile unei fătoaice nurlii de vreo douăzeci și patru de ani, de o albeață strălucitoare și de care Beyle se îndrăgostește la nebunie. Ariosto îi va forma caracterul, disciplinîndu-i imaginația ce simțea nevoia să se fixeze după nenumărate rătăciri. Decorurile fantastice din *Orlando furioso* îi vor furniza cadrul natural, fundalul pe care vor

Scanned with OKEN Scanner

evolua de aci înainte tribulațiile sale sentimentale, peripețiile sale amoroase, desfătările la care visa. Și nu arareori desfătările cu pricina vor împrumuta drept parteneră pe Bradamante, pe Julie, pe Manon. Acolo unde alți cititori ai lui Ariosto vor găsi doar o poveste strengărească, Beyle va descoperi propria sa rațiune de a fi. Ariosto îi va oferi tot ce putea să-și dorească un muritor spre a fi fericit, ritmicitate specific muzicală, frumusețe specific feminină. Pentru această atmosferă paradisiacă fusese nevoie de un artist italian care să cumuleze virtuozitatea muzicianului și măiestria pictorului. Adică să-l facă pe pictor să-l secondeze de aproape pe cîntăreț. Într-atît de aproape încît cei doi să dea iluzia contopirii lor organice într-unul singur... De la Ariosto, pe care va socoti a-l fi citit atît de hulpav și la o etate atît de timpurie, i se va trage finețea de caracter dar și firea sa improprie simțului practic, smerenia deplasată în fața prozaismului vieții înconjurătoare. Dar mai ales încîntarea plină de entuziasm în fața unui peisaj dulce și cald, cadru al himerelor sale... De fapt, cadrul ariostesc n-avea decît să se retușeze în imaginația lui Beyle, care luase deja contact cu *Ierusalimul eliberat* încă de la zece ani. Cu prilejul întoarcerii sale epocale de la Echelles i se permise din partea bunicului, în ciuda protestelor Séraphiei, să-l citească pe Tasso în traducerea lui Mirabeau. Peisajele cu pricina nu vor avea decît de cîștigat în delicatețe și armonie naturală prin contactul benefic al creștinismului. Iar Beyle va găsi cîntecele lui Tasso mai tandre și mai pline de grație decît cele ale lui Ariosto. De ce ? Pentru că el le va simți ca pe ideile unui tînăr îndrăgostit pînă la suprasaturație, care își creează din această pricină o lume a sa, o lume aparte, unde să se complacă printre niște himere produse de propria-i imaginație. Iar acolo, cu ajutorul iluziilor, să se pună la adăpost de amărăciunile vieții reale... În fine, cred că ceea ce îi va întări opțiunea pentru Torquato Tasso va fi cu precădere acea punte de legătură organică, dintre poezie și muzică pe care o întrezărește Beyle încă de copil. Dacă la Ariosto se lasă doar ghicită, la Tasso această temă începe să fie simțită. Ariosto încarna perfecțiunea poetică, dovadă pentru Beyle că muzica se situează prin desăvîrșire în mod obligatoriu, deasupra poeziei. Iar pentru ca versul să se facă melos, el trebuie indispensabil să atingă gradul cel mai ridicat de perfecțiune artistică. Prin Tasso se va forma gustul lui Henri Beyle pentru Cimarosa, pentru Haydn, pentru Mozart, pentru Rossini...

În ce privește amorul din opera lui Tasso, el nu putea să fie decît unul nefericit, purtînd dinainte pecetea zădărniciei. Pasiunea așa cum o va recepta Beyle va reprezenta o frenezie, dar una a renunțării, a resemnării, a complacerii în durere. Lectura lui Tasso îl va îndemna pe Beyle să reflecteze mai multă vreme asupra singurei mari nefericiri de pe lume, nefericirea din dragoste. Împotriva ei te poți revolta, dar te vei dovedi mereu neputincios. În acest caz, muzica este arta ideală, capabilă să transforme realitatea în iluzia ei, să falsifice tabloul lumii pînă la simularea singurului rău de pe lume : dragostea nefericită...

În pragul celui de-al treisprezecelea an de viață, Henri Beyle ajunge să simtă și nevoia unei interogații mai intime. Etatea desfătărilor pentru eroi ariosteși se află cam pe ducă. Locul ei este luat

Scanned with OKEN Scanner

de una a curiozității de un fel nou. Despre taina plăcerii amoroase nu-i vorbise nimeni în casa Gagnon. Nici speranțe nu trage să-i vorbească cineva. Pe altă cale să o descopere nu putea fi vorba nici măcar atît. Dar vîrsta îi dădea brînci. Iar nevoia de voluptate îi va răscoli mărunțaiele... Ce era de făcut altceva decît să se adapteze teribilei necesități în același mod în care reușise de bine de rău să ajungă la cunoașterea vieții și pînă acum? Prin intermediul cărților, neavînd altceva mai bun. Gravurile de pe cărțile citite nu-l mai satisfăceau. Ardea de dorința unei cunoașteri mai concrete a unor lucruri pe care nu mai îndrăznea să le discute cu bunicul său. În vreme ce acesta citea, așezat comod într-un fotoliu pe terasă, chiar în fața bustului lui Voltaire, curiosul lui nepot fremăta. Căutînd cu înfrigurare, dete peste un volum de Pliniu; căuta cu nerăbdare, răsfoind filă după filă traducerea din Pliniu, ceva care să-i ogoiască noul fel de neastîmpăr. Căuta o istorie naturală a femeii. Ceea ce găsise nu reușise să-l mulțumească. Răscoli mai departe pînă dete de un vraf de volume broșate, claie peste grămadă. Își dete seama că erau cărți de dragoste de-ale unchiului său, Romain... Se lumină la chip, ghicind pe dată că găsise ce-i trebuia. Cărțile unchiului său erau cărți deochiate, licențioase. Niște romane, nelegate, din acelea pe care craiul de unchiu-său le lăsase la Grenoble... Deschise cîteva, le frunzări. Citi un titlu: *Felicia ou Mes fredaines*. Aha! După titlu oblici că pusese mîna pe ceea ce căuta. Se aruncă asupra ei ca un lup asupra prăzii, uitînd că mai avea de veghiat ca bunicul său să nu ia aminte. Ca să intre în posesia cărții pe care o rîvnise cu ardoarea unui nebun recursese la manevra strategică obișnuită, mai greu de executat de data asta. Se afla în cabinetul de istorie naturală, spionînd mișcările bunicului care își continua lectura netulburat, în totală ignoranță despre cele ce îl munceau pe nepotul său în clipele acelea. La un moment dat, bătrînul ridică privirile, morocănos. Clinchetul clopoțelului îi dete de veste că era chemat să vadă un bolnav. Se ridică bombănind ceva împotriva ghinionului de a-și vedea tulburată siesta. Dintr-un salt, nepotul fu în cabinetul de studii. Cîteva minute după aceea se întorcea la loc, ascunzînd într-o legătură captura de pe ziua aceea. Și ce mai captură, dumnezeule mare! Numai scene fără perdea... Felicia ajunsese, cîteva momente după aceea, cea mai sublimă ibovnică care a fost vreodată strînsă în brațe de un bărbat. Era cu desăvîrșire nebun de dorință. Cartea nu era scrisă fără oarecare talent. Pentru Henri era ceva nou. Fusese obișnuit cu altfel de cărți. Cu umorul copios al poznașilor de eroi ai lui Ariosto. Cînd îl citea pe Cervantes și mai ales pe Ariosto nu se mai oprea din rîs, căci strengăriile urmau una după alta într-un ritm amețitor. De data asta, autorul a știut să-și dozeze umorul, pentru a face plăcerea mai aleasă. Se simțea sorbind la intervale rare, dintr-un vin bun, savurînd pe îndelete conținutul fiecărei înghițituri. Începea să mediteze la noul fel de a prezenta dragostea de către un autor. Desigur în micul volum de vreo sută douăzeci de pagini, tipărit cu un an înainte de izbucnirea afacerii colierului, se mergea mult mai adînc pe calea inițierii în taina amorului... Dar și aici talentul autorului reușea să-l oprească la timp, chiar cînd era să atingă punctul culminant, lăsînd pe seama cititorului să ghicească restul. Din prima lovitură,

Scanned with OKEN Scanner

autorul *Feliciei* își găsise în Henri Beyle un emul. Găsise rafinamentul veacului luminilor pe gustul său. Îi plăcea această linie de mijloc, între erotismul vulgar și cel total lipsit de vlagă. Strengăriile de aici le găsea bine dozate, pe măsura poftei unui copilandru ce vine să se adape la școala amorului. Un rețetar, un adevărat cod de procedură galantă. Cu ajutorul *Feliciei*, Henri Beyle avea să iasă cel puțin teoretic din noviciatul blestemat... Mai mult, ajunse la etatea de 13 ani să se creadă un adevărat geambaș de femei. Încă o dată la terminarea lecturii, Beyle admira tactul cu care autorul reușise să se descurce pe tărîmul împărtășirii amorului. Select, nici prea grosolan, nici prea lipsit de substanță... Tot ce putea atița imaginația unui copil înclinat spre voluptate... Nimic din ceea ce i-ar putea răni delicatețea. Descoperirea îi putea fi hotărîtoare pentru caracterul ce se forma. „Femeile, reținu Beyle, sînt făcute pentru a iubi și a fi iubite... Se cere de la ele să dea lupte penibile împotriva lor însele ; o rezistență ridicolă împotriva noastră ; în tot acest timp, zilele cele mai frumoase se scurg de pomană, trandafirii se vestejesc, se ofilesc... Îți trebuie dragoste, plăceri. Nuanțează-le cu delicatețe..." Și apoi replica Feliciei la aceste îndemnuri ale unchiului ei, Sylvino, sub formă de epigraf încununînd tot ce a practicat ea de-a lungul a patru volume : „E vina zeilor ce mă făcură atît de nebună". Mintea lui zbură din nou spre acele meleaguri însorite, ale crimelor pasionale, la Italia, cînd tresări, deodată, citind aceste rînduri ale Feliciei : „Credeți-mă, galanți francezi, rămîneți în țara voastră fericită, unde iubirile cele mai serioase rareori se întîmplă să ajungă la un deznodămînt tragic. Mai ales, nu vă duceți să vă încercați talentele dincolo de Alpi... Acolo infidelitatea poate costa viața, aici ea e sursă a mii de plăceri". Vertiginos, prin fața ochilor săi se perindară toate scenele pe care și le făurise în prima copilărie, ascultînd sporovăielile îndrăgite ale mătușii Elisabeth despre patria de origine a clanului Gagnon. Despre țara aceea caldă unde și pasiunile sînt mai calde. Firea lui anapoda îi va porunci însă să nu o dorească mai puțin, această Italie, sanctuar al crimelor. Va reține însă la modul teoretic deocamdată cuvintele pline de învățăminte puse în gura Feliciei... Va trage concluziile de rigoare despre legătura dintre temperamentul uman și climatul geografic în care acesta se manifestă. Va rămîne ca o obsesie stăruitoare în mintea sa stabilirea acestei legături cu largi implicații în viața Europei și a lumii întregi, de care va socoti că e bine să țină seama...

Felicia își avea însă o rivală în sufletul imparțial al lui Henri Beyle. Pe Julie d'Etange. Spre ea îl îndemna sufletul său sensibil. Cele mai nebunești visări îl înduioșează, îl farmecă. Umbra patriarhului de la Ermenonville avea să-i urmărească pe toți tinerii de seama sa dotați cu aceeași sensibilitate și imaginație deplasate, maladive. Se vor lăsa vrăjiți împotriva voinței lor de acest mare maestru al minciunii. După care însă vor trece în ultima fază de exaltare. Culcat pe patul său, după ce avea grijă să învîrtă cheia în broască, Beyle se va lăsa purtat pe aripile fericirii divine și ale unei voluptăți cu neputință de descris... Deocamdată privirea lui Beyle va fi oarbă la ipocrizia și la emfaza lui Jean-Jacques, cu toată tenacitatea pe care o punea în a-i detesta pentru aceste defecte pe alții, pe Raillanne, pe doamna de

Scanned with OKEN Scanner

Stäel, pe Chateaubriand. Nu va băga de seamă nici dublul defect personal al lui Rousseau : acela de a fi lăudat preoții și de a se învrednici a fi lăudat de tatăl lui Henri Beyle. Deocamdată, pedantismul Juliei d'Etange se estompează sub uriașa încărcătură a meritelor ei. Lipsa de simplitate se estompează sub povara seducției, a ritmicității interioare a gîndirii. Voltaire îl va lăsa indiferent poate pentru că ideile lui erau cele ale oamenilor fericiți, ajunși. Nebunul de Rousseau îl va atrage pe nefericitul suferind din pricina tiraniei, tocmai pentru că se ocupă de lumea nefericiților, a dezmoșteniților soartei. Compătimește și se bate pentru nefericiți, iată un merit pe care Beyle junior nu putea să-l treacă cu vederea înainte de a împlini cincisprezece ani. Îl va înflăcăra prin elocință. Prin preaplinul de sensibilitate și prin prea golul capului său de rațiune... Prin reverie a solitudinii maiestuoase în exprimarea căreia geniul său se arăta de neîntrecut... Îl găsea interesant prin natura sa morbidă, iritabilă, pradă unui interminabil și spasmodic delir creator. Prin melancolia și egotismul său exacerbat în starea primară a umanitarismului funciar. Impactul copilului de 13 ani cu scrupulele lui Saint-Preux îi vor hotărî virtuții morale. Îi va trezi ambiția de a se forma ca un om de treabă. Îl citeă pe Rousseau cu niște emoții pînă la lacrimi și cu niște exaltări amoroase de dragul virtuții personajelor, încît orice josnicie care i-ar fi tulburat cugetul ar fi fost în stare să și-o recunoască din plin. Ca și în cazul lui Cervantes, socoti că romanul *Noii Eloize* merită toate riscurile pentru a fi citit în mare taină, ferit de indiscrețiile familiei sale. Rousseau era acela care îi revelase condiția omului de geniu, a omului superior. După filosoful genevez, semnul primordial al unui om superior este o mare pasiune. Un om se situează deasupra altora atunci cînd clocește o mare pasiune. Iar o mare pasiune presupune o enormă disponibilitate de căldură sufletească, de simțire delicată. Oamenii vulgari sînt niște suflete înghețate... Momentele de exaltare cu care se obișnuise pe cînd se îndeletnicea cu lectura *Noii Eloize* deveniseră pentru el o obișnuință de orice moment, un tic temperamental. În cazul lui Rousseau, fascinația se dovedea contagioasă. Puțini puteau fi aceia care să nu se lase infectați de la primul contact cu destinul Juliei. Se afla invitat la masă în casa unui senior cînd putu Beyle să remarce puterea de seducție a personajului rousseauian. Soția gazdei trimise de mai multe ori în căutarea capului familiei să vină la masă. Bucatele ajunseseră să se răcească. Fripturile se sleiseră, iar gentilomul amfitrion era de negăsit. Mirarea era la culme, întrucît nu i se mai întîmplase niciodată una ca asta. Într-un tîrziu, cînd femeia în disperare de cauză era pe punctul de a da dispoziție să se recurgă la măsuri extraordinare pentru a da de urma dispărutului, iacătă-l făcîndu-și apariția în salon cu pas șovăielnic, și cu niște ochi înroșiți de lacrimi, mai mare dragul. — Pe unde ați fost, senioria voastră ? întrebă doamna, profund nedumerită. — Mare nenorocire, doamnă ! — veni încet răspunsul soțului. — Ce vorbe sînt astea ? stătu cucoana gata să dea în leșin. — A murit Julie, doamnă... Henri făcu niște ochi cît cepele, compătimitor pentru nenorocirea altuia.

Scanned with OKEN Scanner

Din toată răvășela pe care i-o pricinui lectura lui Rousseau, Beyle se alese în mod cert cu două lucruri : cu o manie a superiorității original înțeleasă, în sensul că omul superior este cel ce dovedește maximum de sensibilitate, și cu o iubită ideală. Ea va avea sufletul Juliei. O inimă pătimașă, generoasă, eroică. Întruchiparea ideală a romanescului. Se va simți atît de acaparat de imaginea Juliei, încît va cere oricăreia dintre iubitele de ocazie, dar reale, să se fasoneze după chipul și asemănarea acestei himere, de care nu se mai putea despărți. În schimb, ea, himera, va fi aceea care va alunga din sufletul lui Henri Beyle, rînd pe rînd, toate pămîntencele ce-i vor ieși în cale... Disperarea lui ajunge citeodată, în zilele lui Floréal, cînd pămîntul se învește în verdele timpuriu al primăverii, să ia proporții catastrofale. Nefiind în stare să regăsească în niciuna dintre alesele inimii sale pe cea aleasă între alese, pe Julie, nu va pregeta să se gîndească adeseori la voluptatea pe care o încearcă un om cînd își zboară creierii... De acum înainte, amărăciunea cu care vine din copilărie va deveni o boală stabilizată, cronicizată. Ea se va chema melancolie și va adăuga la predispoziția sa de om îndărătnic un fel de complezență orgolioasă, o tainică resemnare ce îl va ajuta să sufere în tăcere de pe urma josniciei și răutății soartei sale și a celor ce se fac vinovați de ea. Suferința îi va fi îndulcită doar prin credința că numai marea melancolie poate să odrăslească geniul autentic...

Cel puțin, prin intermediul gîndirii lui Rousseau, Henri Beyle ajunse acum să-și motiveze plauzibil înclinațiile morbide. Omul este rău, dar nu funciarmente rău, ci din cauza semenilor săi pe care nu merită să-i iubească. El, Henri Beyle, este un om cătrănit, un monument de acreală și atrocitate, de instabilitate și de ură neputincioasă, dar nu din pricina sa, ci dintr-aceea a celor din jurul său, autorii pasivi ai josniciei și nenorocirii sale... Oare în felul acesta întreg sistemul său de manifestare antisocială nu se încarcă de la sine cu o finalitate bine determinată ? Toată îndîrjirea lui de pînă acuma împotriva celor printre care se plictisește de moarte, atitudinea sa de revoltat împotriva josniciei soartei sale nu capătă un sens, iar năzuințele sale o direcție de mers ? Orice este făcut va fi bine făcut dacă servește unei ținte ideale, unui scop nobil, superior. În cazul său, ceea ce face el nedezmințit este să persevereze în revoltă prin întreținerea stării de mizantropie. Iar starea de mizantropie, acea melancolie este cadrul ideal pentru emergența geniului, combustia care alimentează arderea prin care geniul devine creator, adică autentic. Jean-Jacques acționa după cum îi dictau preferințele, impresiile de moment lăsate de alții în inima sa. Mintea sa era sclava inimii sale. Henri Beyle își va respecta maestrul. Dar cum și-ar putea arăta oare mai bine respectul față de acela ce îl ajută să găsească răspunsuri viabile interogațiilor sale anxioase, decît copiindu-l în toate ? Începu deci să judece pe cei din jur aidoma lui Rousseau, după impresiile proiectate de aceștia asupra inimii sale. Jean-Jacques va fi pentru el ceea ce romanii fuseseră la rîndul lor pentru Jean-Jacques... Rezultatele nu vor întîrzia să apară. Ele îi vor aduce consacrarea pe calea trasată de maestrul său. Calea izolării de lume, o cale fatală. Contrarietățile se vor ține lanț pe măsură ce se va convinge cu mirare că nu există pe lume oameni fără prihană...

Scanned with OKEN Scanner

Continuă să-i caute totuşi cu îndîrjire. Refuzînd să se resemneze cu un adevăr atît de simplu, ajunge să se creadă pur şi simplu ghinionist. Indignarea simte că stă să-l răpună. E convins că merită o soartă mai bună... Epilogul : descoperea că se afundase cu totul în mizantropie din prea multă iubire de oameni... Iar în bilanţ, cu ce se alege Henri Beyle de pe urma evangheliei de la Jean-Jacques citire ? Cu o stare de amărăciune profundă, melancolie infinită şi iremediabilă, agravată prin altoirea unui complex de superioritate numai de sine înţeleasă şi poate de puţini alţii după moartea maestrului. Cu căutarea voită a singurătăţii, a izolării unei inimi neînţelese, sau imposibil de pătruns... Cu un fel de nostalgie, un dor neţărmurit şi de neîmpăcat vreodată, tînguire jalnică după o himeră, o fericire practic irealizabilă. Iar toate astea vor căpăta un nume romanţios de „boală a veacului" care va face modă în anii ce vor urma... Pînă va ajunge să facă numeroase victime, ea îl va copleşi pe Beyle cu tot felul de doruri... Predispoziţia pentru ea, pîrdalnica, a existat la Beyle şi pînă acum cu nemiluita. Dar numai după lectura lui Rousseau ea va dobîndi un drept de cetate în conştiinţa discipolului acestuia. Numai după savurarea *Noii Eloize* subconştientul oniric ajunge să se emancipeze, să se reveleze ca purtător al unor comori nebănuite pentru adolescentul grenoblez... Iar *Noua Eloiză* s-ar dori să fie pentru Beyle primul roman de dragoste care i se oferă. Se ignoră însă că prin faţa ochilor săi se perindaseră pînă acum Felicia, Manon, ca să nu mai vorbim de eroinele lui Ariosto... Beyle avea chiar prilejul să le dea acum întîlnire tuturor acestora în mintea sa în vederea unei confruntări şi, de ce nu ? Chiar a unei selecţii... Care dintre felurile de amor întîlnite de el pînă acum în cărţi poate face pe drept cuvînt obiect al unui roman autentic ? Amorurile lui Ariosto şi ale lui Nerciat erau cele pe care le rîvnea. Dar ele nu pot constitui materie de roman... Dragostea Noii Eloize îi pare totuşi prima cu adevărat romanescă... Deocamdată... Încă nu ajunsese să-şi dea seama că Rousseau a făcut imposibilă descrierea amorului în formă de roman... Simplitatea ţesăturii romaneşti este menită să confere *Noii Eloize* mai degrabă perenitate decît calităţi specifice tipului de structură epică. În schimb, faţă de noile romane de dragoste care promovează iubirea pentru iubire, cîtă deosebire ! Nebăgate în seamă sînt intriga prost condusă şi la fel de proasta ordonare a materialului din *Noua Eloiză*... Puţinul adevăr în redarea caracterelor şi la fel de puţina precizie în privinţa detaliilor. Slaba individualizare a personajelor, precum şi tot atît de slaba diferenţiere a stilurilor... Trecerea abruptă de la căldura emoţionantă a unei scrisori la digresiunea searbădă, rece, sau la satirizarea indigestă. De la incandescenţa simţirii, pe nepregătite, la o răceală de gheţărie. Tenta mai mult moralizatoare, forţat moralizatoare, a personajului Saint-Preux, cadrînd atît de puţin cu postura lui de îndrăgostit. Eroina principală însăşi, un talmeş-balmeş de pietate şi de tandreţe, de înălţare sufletească şi de cochetărie, de firesc şi pedantism. Cît despre Wolmar, acesta nu putea fi privit decît ca un om ieşit din comun, nefiresc. Tonul exagerat şi destul de afectat. Cel puţin, afectarea era aceea care îl scîrbea cel mai mult. La Chateaubriand şi la alţii. Neputinţa autorului de a susţine pînă la

Scanned with OKEN Scanner

sfîrșit nuanțarea tonului pe care și-o propune din capul locului. Dar ce contează toate acestea pentru Beyle, față de frumusețile și geniul de care abundă romanul? Ce contează defectele înșirate pe lîngă forța cu totul remarcabilă, pe lîngă căldura impresionantă a exprimării și mai ales, oh! mai ales pe lîngă efervescența cu totul nemaiîntîlnită a sentimentelor? Pe lîngă dezordinea voită a ideilor care vrea să arate proporțiile unei pasiuni? Și mai cu seamă cînd reușește de minune să dovedească că această pasiune a atins cel mai înalt grad de incandescență? În curînd avea să-și dea seama că față de celelalte romane, *Julie sau Noua Eloiză* reprezintă o adevărată revoluție... În celelalte i se oferă doar o natură dinainte aleasă. Cititorul își formează tipul său de fericire, urmînd acest model — romanul preferat. Dar odată ajuns la etatea în care trebuie să guste cu adevărat fericirea... abia aici începe nedumerirea... Întîi, pentru că nu poate încerca pe de-a-ntregul sentimentele pe care le așteaptă. În al doilea rînd, dacă totuși încearcă, el nu le va putea simți în felul cum sînt ele descrise în roman...

Pe scurt, Beyle va putea citi la doisprezece ani, pînă chiar la cincisprezece, de-a valma, autori de literatură: pe Dante, pe Tasso, pe Nerciat, pe Florian, de care îl vor lega pentru multă vreme amintiri duioase ca de niște oameni care îți țin de urît în vreme de restriște. Pe fiecare în parte pentru că a reușit să-i îndulcească o clipă din viață, să-i facă imaginația să zburde, să clădească, în prostie, castele în Spania viselor sale. Pe Tasso și Rousseau avea însă motive speciale să-i socotească semenii săi întru durere. În plus, fiecare din acești giganți îi vor mobila existența cu cîte un talent inestimabil. Tasso îl va învăța să recunoască fiorul muzical din poezie și să-l cultive ca pe un talisman care avea să-i poarte noroc pe toată durata arcului său existențial. Și poate întrezărea el atunci că muzica va fi amanta lui de totdeauna și în plus cea mai fidelă dintre toate... Pe Rousseau, pentru că se recunoscuse de la bun început în omul Jean-Jacques. Cu mania sa de persecuție, cu grandomania sa, cu iluziile și himerele sale pentru care Rousseau avea să-l scutească de tortură atât ca om, ca depozitar al acestor suferințe, cît și ca gînditor care, departe de a le disprețui, le-a pus în adevărata lor lumină și valoare ridicîndu-le la rangul de doctrină filosofică.

Entuziasmul său va fi pueril multă vreme... Marile caractere și nobilele pasiuni îi vor face multă vreme inima să vibreze de generozitate... Asta pentru că germenii exaltării sale își aveau deja sălașul în pieptul său. Fiecare lectură amoroasă sau vitejească, pentru a nu mai spune generoasă, va fi prilej favorabil unui acces de exaltare, de entuziasm...

După lectura vieții lui Saint-Preux, sau a lui Brutus, sau a lui Gracchus, savura desfătarea unei priviri de ansamblu asupra faptei care îl preocupa. O privire de ansamblu, panoramică, cu o evidentă nuanță de superioritate, de orgoliu adesea de neexplicat dacă nu prin considerente de vîrstă. Căci era greu să explici pe altă cale ici o afirmație, colo o remarcă de felul: „Națiunea îl pedepsi pe rege pentru trădarea de care era vinovat". Sau: „În locul lui Brutus și eu făceam la fel..." În fond, orice om își dorește în sinea lui să-și depășească pro-

Scanned with OKEN Scanner

pria-i condiție. Pare să fie o lege a firii. Ambiția săracului este să ajungă a-i da de pomană stăpînului sau vecinului său bogat. Cea a ologului este să cîștige un concurs de fugă, a surdului să ajungă cel mai mare muzician... Oare ar fi putut să nu-l vrăjească pe micul Beyle studiul oamenilor ilustri într-o vreme cînd și cei maturi n-aveau altceva în cap decît fumuri de mărire? Cînd cei ce cunoșteau și partea meschină, prozaică, a vieții aveau dreptul să se îmbete cu visul de a ședea cîndva pe tronul lui Hugo Capet. Cum s-a născut pasiunea lui Beyle pentru roman? Cu siguranță asimilînd literatura muzicii. De ce tocmai muzicii? Pentru că ea va fi simțită că este cea mai pură, ca iubita în stare să-i ofere cea mai mare cantitate de fericire fără a-i cere în schimb sacrificii pe potrivă. Muzica va fi iubita în care va avea cel mai mult curaj să se încreadă. Și poate singura care nu l-a decepționat niciodată. Pe tărîmul muzicii nu va juca niciodată în pierdere. Dimpotrivă... Așa se face că lecturile sale preferate, romanele, vor găsi înțelegere în mintea sa numai pentru că tind să-i ofere același gen de plăcere pe care i-l oferă muzica. Un roman este pentru el ca un arcuș de vioară. Vioara propriu-zisă unde se produc sunetele este sufletul cititorului, al degustătorului de frumos. În tot ceea ce face, Beyle va pune un exces de suflet. Va trece dincolo de felul obișnuit de a se manifesta în contactul cu realitatea. Citind un roman, un altul ar socoti pe bună dreptate că reală este doar acțiunea sa de a citi și emoțiile pe care le încearcă în măsura în care este în stare să se întîmple acest lucru. Beyle va depăși acest stadiu. Imaginația sa va recompune lumea eroilor cărții pe care o citește și se va decide să facă parte din ea în disprețul celei reale din care purcede. Li se întîmplă și altora aceasta, firește, dar rareori în asemenea măsură avansată. Rareori o beție romanescă într-o stare atît de avansată ca la Beyle. Și apoi lumea fantomelor lui nu se va găsi în continuarea celei reale, ci la antipodul ei. Viața lui Beyle este tributară afectivității lui, iar negativismul, contrastul sînt cel mai adesea resortul care îi călăuzește pașii.

Există la Beyle un soi de pudoare de sine, pandant al lașității altora. Eroii în care ar dori să se încarneze vor fi aceia ce pun multă demnitate în felul lor de a se manifesta. Într-atît încît depășesc teama obișnuită de ridicol în fața altora. Ceea ce contează în primul rînd la Henri Beyle nu este impresia pe care o lasă altora, ci dorința nestăvilită de a crește în proprii săi ochi. Cum ar putea să mai admire *Cidul* dacă nu e în stare să-l provoace pe uriașul Odru în duel? Sînt cuvintele unui elev al Școlii Centrale din Grenoble, în stare să facă orice fel de faptă nelăudabilă în numele onoarei și al eroismului. Dar pe lîngă sentimentul exagerat al onoarei îi mai trebuia altele care-i lipseau cu desăvîrșire. Nici pic de îndemînare, nici pic de tact pentru a schimba macazul cînd își dădea seama că o apucă pe un drum greșit. Nici un dram din acea dulce fățărnicie pe care o detestă atîta vreme pentru că o știe instrumentul de bază din arsenalul abatelui Raillanne. Este evident că în acest fel el va intra în rîndul altora total dezarmat, numai bun de a fi luat în cătare... Și, dacă reamintim disprețul lui pentru latura materială a vieții, vom obține un tablou general al unui om total naiv, nepregătit pentru viață, nebun, din ce în ce mai inca-

Scanned with OKEN Scanner

pabil de vreo treabă serioasă. Cel puțin pentru tatăl său, la cincisprezece ani, Henri era de-a dreptul pierdut...

Vremile erau acelea cînd nu numai un burghez meschin și parcimonios, cum era tatăl lui Henri Beyle, ar fi socotit fumurile acestuia drept năuceală adevărată. Înșiși aristocrații se întreceau care mai de care să renunțe la vechiul statut al tagmei boierești. Să se înfigă la treabă pentru a nu se lăsa înghițiți de noul ordin în ascensiune. Pe măsură ce va crește și va afla de reversul evenimentelor politice, care se precipitau pe atunci într-un iureș infernal, Henri Beyle va avea un ochi deschis și pentru aceste „lecturi" nu puțin voluptuoase. Cu acest ochi de rezervă va privi întregul cortegiu de evenimente revoluționare ce continuau să se perinde.

Va contempla de la distanță, dar atent, crepusculul regalității, agonia ei lentă, dar cam nu lipsită de oarecare măreție, pe care însă i-o va trece cu vederea pentru a nu fi nevoit să facă nici o concesie alor săi. Va contempla, tot de la distanță, deși de la una mică dacă ne gîndim la ororile lui Fouché de la Lyon, uriașa procesiune de siluiri comise de regimul brutal al dictaturii iacobine. Se va mira de ce sînt în stare nespălații pe care avusese prilejul să-i adulmece de aproape și să-i disprețuiască după cuviință. Un amănunt legat de aceștia va reuși să-i rețină atenția. Începea să se convingă că noii stăpîni ai Franței știu ce vor și mai cu seamă știu să vrea... Îi era de ajuns pentru a începe să se gîndească la un viraj în orientarea lui de pînă atunci. Oroarea copilărească pentru religie se va atenua din moment ce și niște popi ca Fouché și Talleyrand reușesc să se facă ascultați de către teribilii atei de la cîrmă. Mai mult, însuși cîrmaciul va da în ultima vreme pildă grăitoare de cult al Ființei supreme. Aversiunea față de religie se va reduce treptat la o chestiune sentimentală de care i se făcea uneori rușine. O chestuine însă care ar putea reînvia la nevoie... Iar nevoia nu va lipsi... Faptul că „domnul a dat" să moară măicuța sa va fi sortit să atîrne poate mai greu în balanță decît boscorodelile habotnicei de Séraphie. Dezgustul pentru cîte un popă ascuns clefăind în timp ce înfuleca saleul, de asemenea, se putea adăuga nefavorabil la ura lui împotriva lui Raillanne. Dar și ăștia să tot fi fost în total vreo doisprezece-cincisprezece. Bunicul său Henri Gagnon credea în cele sfinte, însă moderat, ca un căldicel, la modul voltairian, gen secolul al optsprezecelea. Și apoi, prin semne abia perceptibile, dădea a înțelege nepotului că nu se numără printre habotnici. Copilului nu-i scapă că doctorul Gagnon, cu toată popimea din jurul său se spovedea rar. De aici concluzia : „e foarte politicos, respectuos față de religie mai mult decît credincios..." Și apoi, se întreba Henri, puteau fi neapărat toți popii și sfinții la fel ca ăștia ?... Cu această întrebare pe buze nu se va codi să servească liturghia cu o smerenie desăvîrșită chiar în toiul Revoluției. Decorurile, arhitectura și mai ales muzica religioasă îl vor ține tot timpul la respect față de creștinism, mai degrabă față de catolicism decît de protestantism. O ceremonie religioasă va reuși în orice moment să-l emoționeze. Sunetele clopotelor îl fac să viseze cu melancolie. Liturghia însăși îi inspiră măreție solemnă. În asemenea clipe își șoptea : „Dacă preoții s-ar fi purtat mai îndeminatic cu mine ar fi scos cu siguranță dacă nu un sfînt cel puțin un mistic. Muzica

Scanned with OKEN Scanner

de orgă și mirosul de tămîie îl tulbură de fiecare dată ca și cu prilejul primei comuniuni, îl fac să se exalte de emoție. Lectura lui Voltaire și Rousseau nu putea să-l întărească în credința religioasă. Marmontel, despre care bunicul său îi vorbea adesea, scrisese un anumit capitol în *Bélisaire*, un capitol buclucaș care îi atrase autorului cenzurarea din partea Sorbonei. Pentru doctorul Henri Gagnon, comentariul acestui capitol era unul dintre subiectele cu care îi plăcea mai mult să-și întrețină nepotul. Capitolul cu pricina vorbește despre toleranță. Înaltul for al Sorbonei pescui din el nu mai puțin de 32 de idei care îi părură primejdioase. Henri Beyle citi și reciti pasajele incriminate și se minună de imaginea pe care Marmontel o confecționase acolo despre Dumnezeu. Cu totul alta decît aceea a Dumnezeului mătușii Séraphie și abatelui Raillanne... Era imaginea unui creator blînd, bun, sensibil, duios. Era perfecțiunea încarnării milostivirii contrastînd cu fermitatea celui ce, din spusele oamenilor în sutană, ar avea tot timpul brațul ridicat, gata să lovească, să pedepsească.

Henri Beyle începea să facă din ce în ce mai mult distincția dintre Dumnezeu ca idee, care poate chiar avea și dreptul la adorație din partea sa, și Dumnezeu ca dogmă popească, un fel de Dumnezeu al infernului, care nu se va învrednici niciodată de bunăvoința sa... „Oare nu așteptați de la mine să-mi reprezint... pe Dumnezeu... ca pe un tiran trist și sălbatic, care nu cere decît să pedepsească ! Știu că atunci cînd oameni pizmași, trufași, urîcioși ni-l înfățișează, îl prezintă făcut după chipul și asemănarea lor, vînjos și violent... Dacă ar trebui ca o religie să mă facă un sălbatic, un dur, un necruțător, aș părăsi-o și i-aș spune lui Dumnezeu : în alternativa fatală de a fi necredincios sau răutăcos, îmi aleg ceea ce te ofensează cel mai puțin". Erau fraze fără echivoc acestea, pe care Beyle le auzea repetate de atîtea ori din partea doctorului Gagnon citîndu-l pe Marmontel. Erau fraze menite să ridice un semn de întrebare asupra adevăratei întruchipări a divinității creștine. Erau fraze destinate să-l împingă și mai mult pe Henri Beyle pe calea îndoielilor în privința adevărului predicat de scolastici... Iar puțin mai încolo : „Ceea ce un sentiment natural și irezistibil ne asigură, credința nu ne-o poate tăgădui", era piatra filosofală sortită să-l ungă la inimă, glăsuind pe pofta lui și dînd o adevărată lovitură, lovitură de măciucă, fragilului său eșafodaj de credincios. Beyle va realiza în curînd cît poate fi de primejdioasă o asemenea carte. Făcînd elogiul toleranței religioase ea se ridică în fapt împotriva oricărui gen de persecuție religioasă : „Adevărul strălucește prin propria sa lumină ; iar spiritele umane se luminează cu flacăra îngerilor". Și predică cel puțin indirect libertatea cultelor. Dar asta înseamnă o săgeată ascuțită împotriva religiei oficiale din stat, împotriva statului însuși care se reazemă pe dogmatism. Dezagregarea credinței la Beyle se va accentua și mai mult pe măsură ce se întărește în convingerea că înșiși reprezentanții clerului, „miniștrii unui Dumnezeu al păcii" sînt cei care instigă la vrajbă, care ațîță la constrîngere tiranică și la intransigență pe conducătorii laici, adică pe domnii pămîntului...

Totuși, în pofida tuturor influențelor antireligioase, împotriva tuturor Marmontelilor și Buffonilor, bunul simț al lui Henri Beyle îl va ajuta să se orienteze în această problemă spre o concluzie care nu

Scanned with OKEN Scanner

e lipsită deloc de înțelepciune pentru un om la vîrsta adolescenței. Religia i se va impune ca un instrument negru și puternic, un instrument de constrîngere formidabil... Dacă nu se va mai încrede în preoți, nu va părăsi însă niciodată frica de Dumnezeu, avînd de fiecare dată bine conturat în fața ochilor minții spectrul hidos al infernului... Poziția pe care se va cocoța va fi aceea de moderație față de biserică și cele sfinte, de expectativă. Iar expectativa va fi urmată imperios la acea vreme de ciocnirea de forțe de pe cîmpul politic. Primii zece ani de viață va avea să asiste în casa părintească la ciorovăieli în legătură cu prăbușirea vechiului regim. A unui regim care lăsa evidente regrete pînă și în casa unor burghezi cum erau ai săi. Neamurile lui Henri Beyle i se arătau în acei ani de primă copilărie ca niște slugi față de orice amintea de numele sacru al regelui. Un biet nevoiaș din Grenoble care din întîmplare avea, e greu de apreciat, șansa sau neșansa să poarte numele de Bourbon era privit cu un sentiment de respect deosebit printre membrii familiei lui Beyle. Era deajuns doar să audă rostit cuvîntul „Rege" sau cuvîntul „Bourbon" pentru ca ochii să li se umple de lacrimi. Față de atîta devotament, suflet de piatră să fi avut Henri și tot nu putea să nu se emoționeze luînd seama dacă nu la teribilul deznodămînt, cu milă inerentă vîrstei, cel puțin cu un dram de uimire entuziastă la ideea măreață a regalității. Cînd aude cuvîntul rege inima lui Henri Beyle își accelerează pulsul. Un val de emoții entuziaste și generoase îi cuprinde ființa. La urma urmelor, regele este omul ale cărui rădăcini urcau pînă la legendarul Orlando. Ideea de rege se asocia în mintea lui Henri cu aceea de cavaler medieval, viteaz și generos. Ea îi trezea în suflet impulsuri la fel de generoase, vise strălucitoare...

În toată această vreme, evenimentele se fugăreau într-un ritm amețitor în Franța și în primul rînd la Paris. La Grenoble discuțiile erau aprinse, inspirate mai mult de frică. În casa Gagnon se arboră mare jale la vestea că o rubedenie de-a lor, un om din Lyon care pe deasupra putea să se numească și Santerre căzuse victimă, printre atîția alții, diabolicei cruzimi a lui Fouché. Jalea avea să dubleze ura morocănoasă a familiei împotriva noilor stări de lucruri. Copilul nu înțelegea mare lucru din tot ce îndrugau ei acolo cu acreală. Descoperi însă punctul vulnerabil al tiranilor săi. Pe dată îi încolți ideea răzbunării pe această cale împotriva neplăcerilor de care pătimea din partea lor. Era un fel de-a face politică în miniatură. Ce se gîndi el în sinea lui de copil ? Dacă tiranii mei se întrec între ei să facă pe marii seniori, treaba mea e să le arăt că sînt cel mai turbat republican... Desigur lucrurile evoluaseră între timp pe eșichierul autentic al politicii. Republicanii se mai împărțeau și ei în iacobini, girondini, feuillanți, turbați și alte asemenea încrengături. Pentru el era de ajuns să priceapă că toți aceștia se socotesc laolaltă republicani și că se opun regilor și popilor pe care nu-i putea el suferi. Cu un cuvînt luptau împotriva tiranilor și asta îi spunea destul micului Henri, care vedea în prinți și în popi pe cei mai afurisiți tirani pentru că se bucurau de respectul Séraphiei și semănau cu abatele Raillanne. Începu prin a scrijeli pe tăblia mesei sale de lucru numele tuturor asasinilor de tirani de care auzea. Alături de numele lui Caton din Utica se putea citi și cel al

Scanned with OKEN Scanner

adoratei sale Charlotte Corday „frumoasa din Liège“ care l-a ucis pe Marat. Nu înțelegea destul de bine ce hram purtase blestematul de Marat... În schimb, frumoasa din Liege și-o imagina ca pe o reîncarnare a Fecioarei din Orléans, îmbrăcată în zale și conducînd oștirea la luptă împotriva asupritorului... De la oștile conduse de Ioana d'Arc, zglobia lui imaginație zbura spre mîndrele regimente albastre ce mărșăluiau atît de aproape chiar pe sub terasa casei Gagnon din piața Grenette. Și acestea se îndrepta undeva spre Savoia să lupte împotriva tiraniei. Ce uniforme frumoase!... Ce arme strălucitoare de curățenie!... Cîtă ardoare și entuziasm în felul cum intonau *La Carmagnole!*... Cîtă noblețe în ținuta lor falnică, dispreţuitoare de moarte!... Dumnezeule mare, dar asta este revoluția!... Cum putea să nu se lase vrăjit de atîta entuziasm, frumusețe, impozanță? Dacă revoluția îi poate arăta atîta nobilă prestanță, ei bine, trăiască revoluția! În aceeași clipă își aminti de un strămoș al lui despre care mătușa Elisabeth îi spunea adesea că plînsese de furie la vestea apropierii dușmanului de Toulon. Portretul acestui străbunic venerat îl privea din perete cu un fel de durere aspră, bărbătească... Cînd se întîmpla să fie încartiruit vreun militar în casă, Henri nu mai avea ochi decît pentru el. Cîtă deosebire între acești pioni ai revoluției și inamicii ei, preoții clăpăugi și murdari!... Cîtă deosebire între felul cum se aude că ar fi ea la Paris, fioroasă, sălbatică și cel în care se arată ea ochilor lui.

Impresia vizuală pe care i-o face revoluția este covîrșitoare, cu totul favorabilă. Iar pentru micul Henri Beyle are importanță ceea ce vede, nu ceea ce gurile rele vorbesc... De fapt, avea și n-avea dreptate. Aparențele pledau pentru. Iar la Grenoble revoluția era doar aparentă... Adevărata dramă se juca la Paris. La Paris mai mult decît la Bordeaux și chiar la Lyon în vecinătate. De unde i se întîmpla destul de des să asculte bubuitul monoton al tunului. Nu mai găsea loc și pentru a înțelege că în partea de unde vîntul aduce în auzul său trista simfonie se întîmplă totuși lucruri năpraznice, abominabile. Henri se apucă să-și coase un steag tricolor pe care, în clipele de maximă înflăcărare, îl plimbă înainte și înapoi prin camerele mai ferite de privirile puse pe arțag ale Séraphiei. Asta se întîmpla de fiecare dată cînd afla de cîte o victorie revoluționară... Dacă drapelul încăpea pe mîini ostile, era sfîșiat fără cruțare. Purtătorul de drapel se socotea atunci în drept a fi considerat un martir al patriei. Pentru libertate ar fi făcut orice nebunie... Căutase cîteva maxime, cele mai potrivite cu veleitățile sale politice. Le scria peste tot: „A trăi liber sau a muri“. După ce isprăvea de scris această maximă se depărta cîțiva pași, închidea ochii pentru a savura mai bine efectul ei asupra altora. Lacrimi fierbinți de înduioșare îi năpădeau atunci obrajii... Republica era minunată pentru că era adusă de brațe înarmate, de acești războinici pe care-i socotea fără cusur, brațe ale ostașilor revoluționari. Înseamnă că și revoluția este sublimă pentru că este vitează. Iar vitejia în imaginația lui n-avea ce căuta în afara iubirii de patrie. De aici temeiul entuziasmului său pentru revoluție. O imagine cel puțin trunchiată din necunoștință, din imperfecta reprezentare a fenomenului în mintea sa... Tot așa cum își făurise și una a poporului pînă ce vizita sa la Clubul Iacobinilor îi oferi dovada contrarie...

Scanned with OKEN Scanner

Ai săi se arătau deosebit de curioşi în legătură cu mersul evenimentelor din capitală. Înainte de a fi înhăţat de zbirii lui Fouché la Lyon, vărul lui Santerre, care probabil că habar n-avea de ilustrul său tiz, berarul mahalalei pariziene ce se remarcase la 20 iunie, fusese controlor la poştă şi îşi dete concursul la satisfacerea curiozităţii doctorului Gagnon, aducîndu-i toate ziarele abonaţilor înainte de a le distribui la ceilalţi. Doctorul îşi punea ochelarii tacticos şi se apuca să citească tare fie din *Journal des hommes libres*, din *Journal des Débats, Journal des Défenseurs de la Patrie*, fie chiar din *Perlet* care avea ultima literă terminată într-o ghiară. Apoi se trecea la comentarii care erau de fiecare dată contrafăcute în imaginaţia maliţioasă a lui Henri. În aceste clipe „tiranii" nu mai aveau răgaz să bage seama că el este un intrus, un spion în mijlocul lor. Ba se întîmpla cîteodată să-l însărcineze pe el cu lectura ştirilor. Ceea ce accepta în grabă avînd dinainte plănuit cum să-i dezinformeze. Cîtă orbire pe capul lor ! Şi încă ce mai ştiri urmau să fie trucate de imaginaţia lui diabolică. Dumnezeule mare !... Numai una şi una : asasinarea lui Marat... Moartea văduvei Capet... Procesul grupului de trădători în frunte cu Danton, lovitura de stat de la 9 Thermidor şi execuţia lui Robespierre... Tentativa contrarevoluţionară şi generalul Vendémiaire... Asediul Toulonului etc., etc. Nu se întîmpla o singură dată să aibă aceeaşi părere cu duşmanii lui. Toate ziarele pe care le citea aşa în premieră soseau regulat de la Paris şi miroseau a praf de puşcă. În afară de cel de pe urmă, ele apăruseră odată cu revoluţia, erau subvenţionate de ea şi exprimau punctul de vedere al mai marilor zilei : Robespierre, Saint-Just etc. Numai *Journal des Défenseurs de la Patrie* a apărut doar în 28 Germinal anul IV şi era în solda lui Barras. Erau citite fără alegere absolut toate, căci nevoia de a se informa era cum nu se poate mai arzătoare. Iar doctorul Gagnon, cu apucăturile lui gen veacul luminilor, nu-şi făcea scrupule în această privinţă. Doar la comentarii selecţia ştirilor era riguroasă. Cele din *Journal des hommes libres de tous les Pays, ou Le Republicain* erau privite cu cea mai mare oroare mirosind de la distanţă a sălbăticie şi brutalitate iacobină. Îl porecliseră „Journal des Tigres" după epitetul curent atribuit în ultima vreme lui Robespierre „Tigrul". Jurnalul lui Perlet era cel al moderaţilor şi era savurat mai ales de adepţii lui Tallien şi în genere de burtăverzime. *Journal des Défenseurs de la patrie* cuprindea o trecere în revistă a isprăvilor vitejeşti. Pentru acestea din urmă va simţi Beyle cel mai mare ataşament... Ele îi satisfăceau curiozitatea în legătură cu soarta mîndrelor regimente ce treceau prin Grenoble spre Piemont pentru a se bate cu austriecii. Într-atît le îndrăgise, încît credea orbeşte cele ce se spuneau pe seama regelui cum că s-ar fi înţeles cu împăratul Leopold, cumnatul său, să le nimicească... Ultimul, *Journal des Débats*, deşi cuprindea doar dări de seamă despre şedinţele Adunării, îi reţinea atenţia lui Henri Beyle prin stilul lui mai puţin emfatic, mai puţin umflat, mai lapidar şi mai colţuros decît al celorlalte. Era la el o predispoziţie marcată, o simpatie instinctivă pentru vorbirea simplă, precisă, proprie...

Dacă Henri Beyle nu a avut şansa să cunoască pe viu, la sursă, marile convulsii care au măcinat Franţa în timpul Revoluţiei, în schimb un minuscul crîmpei din ea la Grenoble tot a putut vedea. La aceasta

Scanned with OKEN Scanner

l-a ajutat poziţia strategică în care era aşezată casa din strada Grenette. Pe sub terasa ei, la picioarele ei, piaţa era terenul cel mai propice pentru orice eveniment de seamă din oraş. Iar cîte ceva, favorizat de această poziţie, Henri Beyle tot a putut să vadă din noianul de întîmplări care alcătuiesc turbionul revoluţionar. De ziua Olanelor, la 7 iunie 1788, o ciocnire dintre mulţimea care manifesta acolo şi forţa de ordine se soldase cu trei morţi din care un copil. Micul Henri era însă prea mic pentru a pricepe ceva din semnificaţia încăierării. Va privi doar cu ochi mari de prunc ingenuu, cum este tîrît de alţii unul din răniţi, care stătea să-şi dea duhul...

În septembrie al aceluiaşi an, un spectacol caraghios şi tragic avea de asemenea să-i atragă privirile, dar să rămînă şi mai de nepătruns în privinţa însemnătăţii sale. Malesherbes, secretarul de stat al Ministerului Justiţiei, devenit impopular din pricina atitudinii sale echivoce, fu nevoit să demisioneze la Versailles. Din valul de manifestaţii pentru a saluta debarcarea lui, un crîmpei se va desfăşura şi la Grenoble. Va fi spînzurat apoi ars în efigie, un an înainte de a fi fost ţintuit la stîlpul infamiei... În august 1789, piaţa întreagă vuia zi şi noapte de mulţimea gărzilor naţionale care se constituiau ajungînd la impresionanta cifră de cinci milioane de oameni pe toată ţara, puşi sub comanda supremă a generalului La Fayette. Zăngănit de arme, cîntece, înjurături, toate se vor amesteca în urechile locuitorilor cu o rezonanţă provocatoare. Alde Gagnon se cam speriaseră la început. Apoi se liniştiră primind asigurările comisarilor că n-au de ce se teme şi că trupele ce se alcătuiau au doar misiunea de a preîntîmpina tulburările ce s-ar putea ivi... Cu o lună înainte de ridicarea familiei regale de la Versailles şi transportarea ei la Tuileries sub paza lui La Fayette, regimentele de linie vor fi obligate să depună jurămînt civic pentru naţiune, lege şi rege. „Înainte se jura numai pentru rege“ — va remarca cineva. — O-ho-ho — i se va replica. A trecut baba cu colacii.

Micul Beyle putuse rămîne impresionat de marele număr de uniforme îngrămădite în piaţă, pentru care piaţa părea în acele momente puţin încăpătoare... Mulţime de ofiţeri şi soldaţi defilînd prin faţa cîtorva indivizi se străduiau parcă să reînvie felul cum strămoşii din antichitate, romanii, se pricepeau să omagieze solemn pe reprezentanţii autorităţii supreme, pe consulii republicii... Spectacolul oferea o privelişte de grandilocvenţă, solemnitate specifică acelor vremuri de mult apuse... Se dete citire formulei de jurămînt într-un stil destul de lapidar, dar nu mai puţin afectat. Ofiţerii repetau formula sacră pe acelaşi ton, sacadat, emfatic, ducînd mîna la armă într-un gest brusc, svîcnit. Apoi li se citi soldaţilor elvenţieni magica frază în limba germană. Soldaţii răspunseră în aceeaşi limbă, la unison : „Jurăm“. După care începură să aclame frenetic punîndu-şi pălăriile în vîrful baionetelor... Tot restul zilei se lăsă cu mare zaiafet... Petreceri în aer liber, artificii, scrînciob. Ele nu-l vor lămuri pe de-a-ntregul asupra semnificaţiei lor, dar îl vor impresiona plăcut prin amploarea şi efectele de sunet, lumină şi culoare pe care le produceau. Doar frînturi, ici-colo, de blesteme împotriva aceleiaşi revoluţii îl vor face să deducă grozăvia evenimentului în cinstea căruia se întîmplau toate astea... Doar frenezia voioasă împrăştiată cu dărnicie prin piaţă, prin parcul oraşului,

Scanned with OKEN Scanner

cum nu mai văzuse pînă atunci la acest norod taciturn, morocănos, îl făcu să se gîndească la teribila pricină a schimbării la față, la înclinațiile gloatei pentru desfătări și serbări cîmpenești. Simțirea copilului nu putea decît să salute revărsările de voioșie populară, mai întîi că ele erau pe gustul lui, apoi pentru că ele rușiră să-i atragă boscorodelile Séraphiei. Plăcerea pe care o încerca în acele clipe micul Beyle era una sobră și răscolitoare. În seara aceea urmări pînă tîrziu, emoționat, spectacolul dezlănțuirii veselici populare, cum nu prea întîlnea el în casa părintească... Chérubin Beyle nu va întîrzia să-și arate profundul său dispreț pentru scălămbăielile prostimii. Dar nici doctorul Gagnon nu prea părea să guste acest gen de desfătare. Totuși, din marea dragoste ce i-o purta nepotului nu se grăbi să-l antreneze în șuetele lui obișnuite. Își dete seama că atenția copilului era captată de un gen de plăcere mult mai atractiv pentru el. Va vedea el mai tîrziu ce va să zică entuziasm popular...

În anul următor, 1790, într-o ședință a Clubului Jacobinilor, în urma unei propuneri venite din partea deputaților Dupont, Lameth și Barnave, începu să apară *Jurnalul prietenilor constituției,* care grupă în jurul său o serie de susținători din Paris și orașele de provincie. La Grenoble, „Prietenii Constituției" erau recrutați dintre revoluționarii cei mai înfocați, dintre ofițeri și funcționari... Nici doctorul Gagnon, nici ginerele său, avocatul, nu găsiră potrivit să onoreze ședințele acestei societăți cu prezența lor... Nici măcar atît, necum să-și facă marcată adeziunea prin înscrierea între membrii ei. Asemenea asociații hibride acționînd în sens revoluționar erau în stare, din contra, să-i înspăimînte. În 1799, una dintre ele purta numele, la început, de „Cardinaux", apoi acela de „Bonnets rouges". În timp ce primul devenise total hilar, cel de-al doilea edifica asupra caracterului ei. Primii ei membrii se recrutară dintre pieptănătorii de cînepă din mahalaua Très-Cloitre... Prin luna august a aceluiași an, cardinalii socotiră că burghezii ajunși de pe Grande Rue, strada pe care locuia doctorul Gagnon, nu dovedesc destulă generozitate în ce privește contribuția la subscripțiile publice patriotice, nu erau îndeajuns de darnici, cu alte cuvinte... Menajamente ? De ce să-l menajeze, chiar și pe doctorul Gagnon, cînd aveau puterea să taie și să spînzure după pofta inimii. Îi trimiseră o scrisoare în care nu-l scutiră nici măcar de durerea de a se vedea luat peste picior : „Cetățenii-cardinali, pe care-i cam mănîncă pumnii, se vor transporta în curînd la locuința concetățenilor lor ghiftuiți, pentru a-și încasa ofranda"... Cît privește femeile din casa Gagnon, firește nici ele nu se vor înjosi să facă parte dintre membrele societăților revoluționare. Se socoteau pizmașe pe atîtea pilde strălucitoare de devotament civic pe care femeile energice le-au dat în veacurile trecute... Și nu mai voiau să mai dea altele noi, ca să se mire veacurile ce vor veni de ele... Doctorul Gagnon în alte dăți obișnuia să le cam ia peste picior de cîte ori era vorba de vreo manifestare publică a lor... Acum însă își înghițea saliva. Depeșa cetățenilor-cardinali îi arată că știe și el să guste frica... Și însă ce mai frică ! Groază, nu altceva.

Arestarea regelui la Varennes fu ceea ce îi pecetlui soarta. Domnia i se suspendă pînă la ceremonia jurămîntului său pe Constituție, care avu loc la 13 septembrie. După mai bine de o lună de la solemni-

Scanned with OKEN Scanner

tate, orașul Grenoble manifesta simbolic în semn de adeziune la noua cucerire revoluționară. Un cortegiu impozant al municipalității escortat de jandarmerie și de garda națională se angajă pe străzile orașului în tr-o procesiune, purtînd cu el cartea Constituției. Defilă o bucată de vreme prin piața Grenette, după care se duse să asiste la un Te Deum slujit de către episcopul local la catedrală. Începînd de la 4 mai 1792, în locul pietrei din piață, care servise pînă atunci drept butuc pentru osîndiți, micul Beyle va socoti plantarea unui arbore izolat în mijlocul imensei goliciuni a pieței ca pe o glumă de cel mai prost gust... Mintea lui de strengar se și apucă să combine diferite modalități cum să le joace o farsă celor ce se făceau vinovați de o asemenea profanare. Imaginea îi va apărea întotdeauna respingătoare, dacă nu chiar grotescă... Tot la această dată avu loc o suită întreagă de botezuri de străzi. Piața Grenette se va chema piața Libertății. Strada Vieux-Jésuites, urîtă de micul Beyle atît de mult din pricina numelui ei, îi va aduce o imensă bucurie luînd numele lui Jean-Jacques Rousseau. Grande Rue, în schimb, pe care se afla locuința bunicului său, îi va tempera entuziasmul... Se va numi strada Regenerării, ceea ce lui Henri Beyle deocamdată nu-i va spune mare lucru... Celălalt îi măgulea mai mult amorul propriu... La cinci zile după ce se consumase la Paris prăbușirea regalității înecată în sîngele elveților devotați, urbea Grenoble se văzu asaltată de un vacarm ostășesc. În piață, chiar sub fereastra casei Gagnon, cele patru batalioane ale gărzii naționale erau trecute în revistă dimpreună cu cei două sute de voluntari care aveau de mers pe cîmpul de luptă împotriva armatelor străine, coalizate... Henri Beyle are un nou prilej de încîntare. Vacarmul zăngănitului de arme îi făcea inima să vibreze. La acea dată entuziasmul era general. Cu timpul el avea să pălească... Acum veneau cetățenii francezi cu umilință să se înroleze ca voluntari. Era o beție de inconștiență. Se vor trezi după Valmy. Peste nouă zile de la spectacolul înrolărilor, spectacol înălțător pentru Henri Beyle, umbra unui scăpătat de zi (era pe la nouă seara) avea poate să adăpostească de privirile sale indiscrete un alt spectacol, mai puțin vesel. O ceremonie funebră în onoarea victimelor tiraniei căzute în apropierea cavernei monstrului de la Tuileries. Era o întîmplare mai mult menită să precizeze în mintea copilului de nouă ani sensul și direcția de mers a tot ce se întîmpla de la o bucată de vreme. Anul de grație 1793 avea să înceapă pentru Henri Beyle cu scena dintre el și tatăl său, la vestea execuției lui Ludovic al XVI-lea. Cîteva zile după acea, la 4 februarie, nou zăngănit de săbii în piață, noi manevre combinate ale voluntarilor cu ale gărzilor naționale. Bătrînul Kellerman, comandantul armatei Alpilor își făcea trecerea prin Grenoble. Orașul e pus în stare de apărare. Suspecții notorii, printre care și Chérubin Beyle se văd supuși unui tratament mai riguros. Încarcerarea lui Chérubin era iminentă cînd îi veni ideea să se culce în casa Gagnon, la adăpost de urmărire. Exact la patru ani de la primul semnal al Revoluției, la 14 iulie 1793 se putu vedea în piață, la picioarele arborelui Libertății, punerea în scenă a promulgării Constituției anului II. Cuvîntări ale autorităților, mese comune, dansuri, focuri de artificii, veneau să sublinieze însemnătatea noii legi fundamentale a francezilor.

Scanned with OKEN Scanner

Oare a cîta ? Iar exact la un an de la abolirea monarhiei, la 10 august, pentru federaţia tuturor comunelor, zeiţa Libertăţii este urcată pe un altar. Un foc mare devorează întruna dosarele arhivelor provinciei. Henri Beyle zîmbeşte ironic văzînd-o pe Séraphie împodobită de bîlci, cu o cocardă tricoloră prinsă în păr... Legea din 21 septembrie 1793 ameninţa cu opt zile de puşcărie pe cetăţenele franţuzoaice care ar încerca să se sutragă de la această dovadă de patriotism. Deliberarea Consiliului general din Grenoble avu loc la 26 Frimaire 1793.

În această vreme, o dramă de mare amploare se juca la Lyon. Vecinătatea îi permitea lui Henri Beyle să asculte seară de seară, de pe terasa casei Gagnon, bubuitul sinistru al tunului. Sufletul lui de copil neştiutor se bucura de fiecare dată cînd afla de victoria republicanilor asupra lui Précy. Toată tărăşenia a început printr-un conflict de competenţă dintre Consiliul general departamental şi municipalitatea oraşului. Consiliul era acuzat de municipali de instigaţia lui Roland, ministrul de la Paris. Democratul Chalier se puse în fruntea represiunilor revoluţionare. Conduse cu mînă sigură masacrele din septembrie. În februarie 1793, regaliştii provocară municipalitatea prin tulburări menite să împiedice instalarea permanentă a ghilotinei. Secţiunile făcură uz de arme şi luară în stăpînire primăria. La 29 mai, municipalitatea iacobină fu răsturnată. Chalier fu vîrît în puşcărie. La încercările Convenţiei de a aplana diferendul, răsculaţii ripostară cu ghilotinarea lui Chalier. Reprezentanţii în misiune suspendară municipalitatea dar, la vestea arestării girondinilor, membrii Consiliului general refuză să-i primească pe delegaţi, constituie o municipalitate provizorie şi procedează la alegeri de deputaţi provinciali. Se constituiră în Adunare sub numele de Comisie populară şi republicană a Salvării publice. Se puseră în fruntea afacerilor judeţului şi oraşului şi răspunseră la decretele Convenţiei prin ridicare împotriva ei a unei armate departamentale sub comanda lui Précy. În ciuda protestelor de bun republicanism ale noilor stăpîni ai Lyonului, Convenţia nu crezu o iotă şi dispuse o represiune exemplară. Situaţia era critică, duşmanul se afla la frontieră, iar Lyon ameninţa să devină un centru de raliere pentru emigranţi. Răsculaţii plănuiră să se îndrepte asupra Parisului cu o oaste de 100.000 de oameni. Précy stabili o punte de legătură cu emigranţii şi chemă în ajutor pe regele Piemontului. Convenţia îi opuse o armată de 60 000 de oameni pusă sub conducerea politică a lui Dubois, Crancé şi Gauthier şi sub comanda lui Kellermann.

La 8 august asediul începu. Kellermann învinse armata piemonteză de ajutor. Couthon şi Javaques aduseră în ajutor numeroşi voluntari din Auvergne şi Forez. Doppet preluă comanda asediului. Văzînd rezistenţa total zădărnicită, Précy îşi croi drum printre liniile asediatorilor la 9 octombrie. În ziua următoare, trupele guvernamentale îşi făcură intrarea în oraş. Convenţia ordonă la 12 octombrie aplicarea legii marţiale împotriva contrarevoluţionarilor, demolarea caselor celor bogaţi. Oraşul trebuia să fie stigmatizat, obligat să poarte numele ruşinos de „Comuna răzvrătită". Urma să fie ridicat un monument cu inscripţia „Lyon a purtat război împotriva libertăţii. Lyon nu mai există". Cu executarea decretului fură însărcinaţi Collot d'Herbois, Fouché şi Montant. În curînd, minunata piaţă şi cartierul Bellecour vor rămîne

Scanned with OKEN Scanner

doar o amintire. Toate casele din jurul pieții au fost aruncate în aer. Peste o mie șase sute de execuții capitale... Pe toată durata celor două luni de asediu, bubuiturile sumbre și cadențate ale tunului îl făcură pe Henri Beyle să mediteze la lucrurile grave care traversau Franța acelor ani... Ai săi se străduiau să-i mascheze întreaga realitate. Să diminueze însemnătatea torentului revoluționar. Dar avalanșa de întîmplări, care mai de care mai bizare și mai cutremurătoare, atîtea sinucideri în numele unui principiu de neabătut, îi șoptea că ceea ce se desfășoară acum în țara sa este un lucru teribil care întrece cu mult proporțiile unei simple revolte. Ascultînd simfonia maiestuoasă a loviturilor de tun, Beyle încerca să se pătrundă de muzica săltăreață și înviorătoare a Carmagnolei... Iar aniversarea decapitării regelui avea să-i arate copilului de 11 ani prăpastia ce separă ideea regalității de ideea republicană. În refrenele furioase ale Marseillezei, ale Carmagnolei și ale unui nou cîntec revoluționar răsărit ca din pămînt : *Mangeons à la gamelle*... gloata din Grenoble, în imaginația-i efervescentă, va năpădi din nou piața purtînd deasupra trei manechine închipuind pe *Ludovic*, al cărui creștet era împodobit cu o coroană. Fruntea lui era pavoazată cu două coarne, înfățișînd papalitatea și nobilimea. Ele aveau să cadă sub măciuca populară a doi vlăjgani robuști strigînd răzbunare, a altor cetățeni ce tîrăsc în noroi ceea ce mai rămăsese din ele. În ritmul spasmodic inspirat de furie și de beția triumfului, poporul grenoblez se apropie de arborele Libertății executînd figuri macabre ale unui dans atît de potrivit ceremoniei... Avea 11 ani și privea cu jind la batalioanele Speranței ce mărșăluiau neîncetat pe străzi și din care ar fi putut face parte și el dacă habotnicia familiei sale nu i-ar fi încurcat planurile. La 10 Thermidor, micii soldați dădură o serbare emoționantă în cinstea lui Barre și Agricol Viala. Ce amestec sublim de soldați și actori concurînd la strălucirea acestei festivități ! Cîtă grație în mișcările dansatorilor, străduindu-se să se afle la înălțimea momentului ! La lăsarea amurgului, un năpîrstoc de tunar al batalionului se însoți cu alți doi camarazi și intrară în sediul Societății Iacobinilor pentru a ține o cuvîntare eminamente războinică. În acele clipe se vedea zăbrelit ca un leu în cușcă și nu avea altă modalitate de răzbunare pe tiranii săi decît gustînd cu deliciu revederea scenei în care fusese atît de feroce luînd atitudine pentru moartea idolului lor, tiranul de la Tuileries. Bine i-au făcut ! — repeta el mașinal. Cruzime de necrezut la un copil de numai 10 ani !... Cruzimea inconștiență, pe care numai etatea o poate atenua în ochii altora... Iar acei alții putură fi destui, chiar și în zilele acelea ale ghilotinării regelui, de vreme ce numai în departamentul vecin, Rhône et Loire, însuși consiliul general permament putea gîndi altfel... Asprime, chiar dacă vine de la un cetățean al departamentului Isère, cunoscut pentru cerbicia și fanatismul republican al locuitorilor săi. Și unde consiliul permanent era departe de a-i ține isonul omologului său cu reședința la Lyon... Dimpotrivă, care se arătă gata să-i trimită Convenției o scrisoare lingușitoare cum că făcînd să cadă sub securea legii capul vinovat al ultimului tiran al francezilor ea a binemeritat de la patrie, a onorat Franța și n-ar fi vreodată dezavuată decît doar de niște lași. Duritate atroce care putea să facă o proastă armonie cu starea generală de stupoare și de tristețe produsă de îndrăzneala francezilor

Scanned with OKEN Scanner

de a arunca masca și de a scuipa în obrazul Europei capul unui rege... În schimb, ea pare să se armonizeze cu firea dofineză, cu fanatismul lor de zurbagii. Ar fi de ajuns să verificăm aceasta doar gîndindu-ne la ce a însemnat Vizille pentru începutul revoluției franceze... Sau să urmărim chiar de la distanță conduita excentrică, atroce a lui Amar, deputatul departamentului Isère în Convenție, omul care l-a pus pe lista neagră pe Chérubin Beyle... N-a existat o singură dată cînd să nu critice de la tribună manevrele aristocrației... Cînd se puse pe ordinea de zi discutarea dreptului Adunării de a-l judeca pe Ludovic, a sărit ca ars împotriva lui Lanjuinais care avu curajul să nege competența acesteia, susținînd că nu era vorba decît de a pronunța un verdict public împotriva tiraniei. Cînd se trecu la vot, Amar pronunță cu buzele subțiate de maliție : „Moartea în 24 de ore". Trimis apoi în calitate de reprezentant al stăpînirii, de proconsul, împreună cu Merlino, în departamentul Ain, ravagiile pe care le făcură acolo cei doi comisari ai stăpînirii stîrniră o droaie de proteste și reclamații din toate părțile. Rechemat la centru, Amar se făcu forte și obținu să fie decretată încarcerarea nobililor, a suspecților, unde putea să nimerească foarte bine și un dușman personal, cum era de pildă Chérubin Beyle. Ajuns raportor al Comitetului de siguranță generală, Amar socoti că sosise pentru el clipa cînd putea să purceadă la o curățenie generală pînă la cel mai înalt nivel. Rînd pe rînd, girondinii, ca și cei din tabăra sa, Chabot, Bazire, Fabre-d'Eglantine, Camille Desmoulins, Danton, Hérault de Séchelles, își culcară grumazul pe tăișul ghilotinei. Iar contribuția personală a lui Amar la hotărîrea acestor execuții n-a fost dintre cele mai puțin însemnate... Avu chiar curajul să-l înfrunte pe Robespierre care îi va datora în bună parte deznodămîntul de la 9 Thermidor. Pe lîngă atîta curaj civic, ce mai contau bombănelile lui Chérubin în ochii lui Henri. Inima lui va sta alături de acela care se făcea vinovat de proscrierea și întemnițarea tatălui său. Vibrațiile sufletului lui Henri Beyle se singularizează în peisajul simțămintelor altor copii. Pentru el, Amar și-a făcut datoria declarîndu-l suspect pe un atît de suspect în cugetul și simțirea fiului său. Iată încă o victorie împotriva tiraniei pe care și-o amintea el acum cu plăcere. Încerca, la fiecare amintire a cîte unei isprăvi de acest soi, închizînd ochii, delicii sălbatice... Se simțea plămădit din aluatul oamenilor iluștri. Și asta numai pentru că avusese în cele cîteva luări de poziție cruciale cîte ceva din curajul personajelor lui Titus Livius, din inflexibilitatea logică a lui Saint-Just, din răceala sticloasă a lui Robespierre. Cu acest simț al emulației pentru Camille sau Cincinatus, își luă el inima în dinți în seara aceea, cînd riscă o raită pe la Clubul Iacobinilor din biserica Saint-André... Revelația fu teribilă : îi găsi îngrozitor de vulgari pe aceia pe care ar fi vrut să-i îndrăgească... Și doar acești oameni erau emulii legendarilor romani !... Nu era cazul să-i dea dreptate bunicului său auzindu-l vorbind adesea batjocoritor despre acești durligari, coate goale ?... Oricum, impresia era una dintre acelea în stare să facă din el un om jalnic pentru tot restul zilelor sale... Un om purtînd în suflet, ca un stigmat, pecetea deznădejdii, a contrarietății, pe care o încearcă întotdeauna cel ce dă cu piciorul unui scaun ce i se oferă, fără să se asigure dinainte dacă cel la care rîvnește ar putea fi mai bun. Contrarietate care avea să facă din el un jalnic am-

Scanned with OKEN Scanner

biţios, un dezaxat, un inadaptabil... Îndrăzneala lui în faţa unui tată care îl iubeşte în felul său, lucru de care e conştient, în ultimă instanţă, e aceea a unui mare timid.

Şcoala Centrală din Grenoble luase fiinţă, ca şi altele de acest fel în Franţa, ca urmare a decretului din 25 februarie 1795. Ea corespundea unei anumite necesităţi. Burghezia franceză dovedise că ştie să se afirme politiceşte, dar începea să aibă o imperioasă trebuinţă de cadre, pentru a se stabiliza pe noile poziţii. De oratori şi ucigaşi nu ducea lipsă. Avea însă trebuinţă de mînuitori ai compasului care să-i asigure superioritatea tehnică, premisă esenţială a dominaţiei economice. Instituţia se dovedea rentabilă, căci găsea în Franţa cîteva milioane de tineri doritori de învăţătură, cărora, oricum, trebuia să le ofere o ocupaţie lucrativă, dacă nu voia să ajungă în situaţia critică a monarhiei de dinaintea revoluţiei. Existau desigur şi înainte fostele colegii regale. Dar erau mai mult nişte pensioane pentru domnişori de bani gata. Instrucţia lor era limitată la scrierea şi vorbirea frumoasă, la literatura mai mult ca formă decît ca fond de idei. Pentru vechiul regim libertatea ideilor era o primejdie, exprimarea elegantă cerută de moda saloanelor era socotită drept ţel de atins prin instrucţie. Ctitorii noii instituţii erau nişte ideologi prin excelenţă, nişte liber-cugetători. Pe deasupra, mulţi dintre ei predicau luminile, lăsînd să se întrevadă în acţiunea lor utilitarismul. Majoritatea lor însă se afişau ca sclavi ai raţiunii, ai logicii, ai artei de a gîndi bine. Unul dintre ei, şi poate cel mai eminent, a fost Destutt de Tracy. Intenţia lui se arată dezinteresată. Dar un interes viu se poate decela şi la el. Acela de a forma o pleiadă de buni cercetători ai adevărului, o şcoală care urmează să poarte amprenta convingerilor sale, a metodelor sale de lucru. Ideologia devenea aici ceea ce fusese dogma într-o şcoală congregaţionistă. Principiu şi metodă de educaţie în sensul noilor cerinţe. Credincioasă principiului, programa de învăţămînt se diversifică, se extinde. Pe lîngă studiul limbilor vii, al desenului, al dreptului, apar ştiinţele exacte, matematica, fizica, chimia, istoria naturală care se învăţa chiar din prima secţiune. Cei mai mari învăţau gramatica generală, socotită de filosofi drept temelia pentru analiza limbajului şi a gîndirii, pentru însuşirea deprinderii de a raţiona bine. La Grenoble, doctorul Henri Gagnon fusese socotit sufletul acţiunii pentru înfiinţarea Şcolii Centrale. Flancat doar de doi colaboratori, Ducros şi Dausse, fu însărcinat cu reperarea celor mai potriviţi profesori, oricît de departe s-ar afla de oraş. Ei urmau să primească consimţămîntul Juriului central al instrucţiunii, după care numirea lor trebuia ratificată de Administraţia centrală. La 7 martie 1796, lista tuturor profesorilor desemnaţi se afla pe masa administraţiei centrale. Cu trei luni înainte de începerea cursurilor avu loc ceremonia instalării profesorilor. Henri Gagnon se întrecu pe sine în elocinţă. Apoi, la solemnitatea de deschidere, care avu parte de un marş războinic drept prolog, în prezenţa tuturor autorităţilor oraşului, preşedintele adunării îndemnă pe micii cetăţeni dofinezi să alerge, să se strîngă în jurul unor distinşi savanţi, al unor artişti talentaţi, pe care juriul departamentului i-a ales pentru a le deschide cariera strălucită a ştiinţelor, a literelor şi a artelor... Alăturarea talentelor lor, împreunarea înţelepciunii lor urma să le procure în curînd, după părerea ora-

Scanned with OKEN Scanner

torului, acel supliment... de regenerare, care trebuie să întemeieze fericirea norodului pe virtuţile sale, iar virtuţile, pe luminile sale... Apoi comisarul Directoratului se adresă pe un ton emoţionat acestui tineret interesant, dulce nădejde a patriei, pentru a împinge această alegorie pînă la evocarea trecutului cetăţii Grenoble. „Tu ai fost pînă acum modelul şi pilda înţelepciunii şi a cumpătării, tu vei adăposti în sînul tău şcoala ştiinţelor, fă ca ea să fie de asemenea şcoala moravurilor şi a virtuţii". După reprezentanţii stăpînirii luă cuvîntul doctorul Gagnon, din partea eforiei. Începu printr-o filipică îndemînatecă împotriva Terorii. Pe vremea Directoratului nu mai era un act de curaj să satirizezi public regimul defunct al dictaturii iacobine. Doctorul Gagnon acuza regimul lui Robespierre cum că a secerat în floarea vîrstei atîţia savanţi şi artişti care ar fi putut face atîta pentru instrucţiunea publică, pentru aceşti însemnaţi tineri atît de însetaţi de cunoaştere, atît de nerăbdători să vadă în deschiderea Şcolii Centrale un fapt împlinit, pentru aceşti cetăţeni, care într-adevăr, ştiu că ştiinţele adîncesc gîndirea, că literele fac deliciul vieţii. Căci unor cetăţeni absorbiţi în studiu, continuă el înfocat, datorăm noi o mare parte a strălucitoarelor victorii ale armatelor noastre. Căci în seama cui trebuie să punem invenţia aerostatelor, a telegrafului, progresele artileriei prin aprofundarea ştiinţei balistice, binefacerile de pe urma descoperirii prafului de puşcă ? Apoi oratorul dete o raită pe tărîmul filosofiei ştiinţelor, evidenţiind progresele rapide, de cînd cu părăsirea sistemelor dogmatice, pentru a se cerceta adevărul pe calea experimentală. Pentru ca să încheie, spunînd că o bună educaţie ar modela noua generaţie după virtuţile republicane. Din partea corpului profesoral vorbi maestrul Dubois-Fontanelle.

Festivitatea avu loc pe data de 21 noiembrie 1796, într-un edificiu uriaş, lugubru, monoton, numai bun pentru iniţierea neofiţilor în marile taine ale cunoaşterii, în marile hăţişuri ale adevărului. „Marie Henry Beyle, în vîrstă de 14 ani", era al cincisprezecelea în catalog. Spre deosebire de alţii care nu se prea grăbiră să se înscrie, el începu să frecventeze şcoala din ziua deschiderii. După etate, el putea intra direct în secţiunea a doua, a ştiinţelor exacte. Fără premeditare, se întîlnea cu matematicile, pentru care nu simţea deocamdată nici o chemare. Împărţirea nu era prea riguros respectată. Beyle frecventa concomitent şi lecţiile de latină şi desen, din secţiunea întîi. Cum exista totală libertate de alegere, profesorii trebuiau să pună multă îndemînare pentru a-şi atrage elevii în clasa lor. Altfel, se trezeau cu sala goală, în profitul unui coleg mai abil. Regimul impus de guvern şcolilor centrale era destul de lipsit de severitate, mai mult, sufletul delicat al ministrului François de Neufchâteau se strădui să-l îndulcească. O circulară a sa către toate şcolile recomandă profesorilor de a-i scoate pe elevi în cîmp, prin împrejurimi, prin păduri, ca să poată acolo admira natura şi pentru a se deprinde să o cunoască. Directoratul impusese o modă, a praznicelor, a cîntecelor, dansurilor, discursurilor. Şcoala Centrală din Grenoble căuta să se alinieze modei zilei. Socotea că dă dovadă de patriotism cutare profesor sau elev dacă face pe figurantul într-un spectacol. Iar o hotărîre a administraţiei centrale din 19 Brumaire anul VII specifica textual că toţi profesorii se vor strădui în mod deosebit să inspire prin lecţiile lor ura împotriva regalităţii, dragostea de patrie şi virtuţile re-

Scanned with OKEN Scanner

publicane. De asemenea, li se prescria să se transporte *in corpore* cu toţi elevii în fiecare zi de decadă sau de sărbătoare naţională la sala decadară. Se vor nota cu grijă toţi elevii ce vor absenta. Sala decadară se afla în vechea biserică Saint-André, fostul club al iacobinilor. În locul psalmodierilor de clerici, în locul cuvîntărilor neîngrijite ale vulgarilor iacobini, zidurile zvelte ale construcţiei gotice sînt acum martori neînsufleţiţi ai celor mai însufleţite parăzi de elocinţă. Dar oare nu slujise acest lăcaş de închinăciune, de la 9 decembrie 1790, şi ca magazin de furaje ? În zilele de decadă se celebrau acolo cununiile civile, se dădeau spectacole de propagandă. Dacă cineva îşi permitea să le tulbure cu vreo glumă, era repede chemat la ordine. Spectacolele alegorice începeau să-şi piardă din fast. Imaginaţia păgînă începea să renunţe la ceea ce era socotit de prisos. Tunurile bubuiau neîncetat la hotarele Franţei. Pericolul era iminent. El trebuia să se resimtă în educaţia elevilor. La 7 Germinal anul VII serbarea cunoscu un tumult mai deosebit. În ajun avusese loc o adunare a tuturor elevilor din secţiunile II şi III, la care a luat cuvîntul, ca de obicei, profesorul de litere Dubois-Fontanelle. Sensul predicii : un îndemn călduros adresat tuturor şcolarilor de 16 ani să se înscrie în registrul gărzii naţionale. Elevii se grăbiră să se conformeze astfel legii care-i obliga pe tinerii învăţăcei să se înscrie. După distribuirea îndătinată a premiilor, elevilor li se permise să ia cuvîntul pentru a-şi exprima adeziunea faţă de noua măsură a autorităţii. Nu se lăsară mult aşteptaţi. Unele discursuri fură amînate pentru data următoare. Se elogie un pic totul, profesori, colegi... Beyle îl zări pe colegul său Grand-Dufay acoperindu-se de toată gloria, datorită elocinţei. Discursul său a fost viu aplaudat. Adeziunea lui era şi cea a camarazilor săi. Dorinţa sa şi cea a camarazilor era să se arate vrednici pe urmele întemeietorilor republicii, de a dobîndi talente şi lumini de înţelepciune pentru a o consolida, în fine, de a muri dacă se simţea trebuinţa pentru a-i garanta triumful. În 10 Prérial se dete cuvîntul celor amînaţi de la 7 Germinal. Elevul Alix tună şi fulgeră împotriva ticăloşiilor Casei de Austria şi chemă la răzbunare contra ultimei sale „tîlhării". Toate astea îl vor lăsa cam indiferent pe Beyle. Nu putea înghiţi frazeologia patriotardă... Cei ce luau cuvîntul îi păreau nişte şarlatani. Unul dintre aceştia, profesorul Chalvet, un tînăr vicios, era dispreţuit de mulţi pentru că îl ştiau făcînd dragoste cu cele trei surori ale sale, mari tîrfe. Elevii pufneau de rîs ascultîndu-l pe acest paşă al desfrînaţilor predicînd de la tribună despre bătrîneţe şi despre virtute. „Republicani ! — urla el — nici unul dintre noi nu poate fi martor al acestei sărbători emoţionante, înduioşătoare, fără să se cuprindă de cea mai dulce şi salutară cutremurare... Fie ca adevărul şi dreptatea să ne călăuzească singure, ca viaţa şi onoarea semenilor noştri să constituie obiectul constant al respectelor noastre. Curăţenia virtuţii este aceea de a purta în suflet siguranţa şi voioşia." În curînd, de prea multă „curăţenie" a virtuţii, oratorul libertin muri lăsînd în urma lui pe cele trei surori neconsolate, regretînd pentru a-l fi împodobit cu o boală de pe urma căreia i s-a tras moartea. Ajunsese pînă la urmă să i se ducă faima de cel mai talentat orator al templului decadar. Ziarul guvernamental local îi reproducea cuvîntările *in extenso* de fiecare dată. Dar cel cu adevărat mare era maestrul Dubois-Fontanelle care

Scanned with OKEN Scanner

lua cuvîntul, în versuri, numai la sărbătorile cele mai însemnate. La 2 Pluviôse, de aniversarea „prea dreptei pedepsiri a ultimului rege al francezilor", cuvîntarea lui degeneră într-o adevărată imprecaţie pasionată împotriva reacţionarului, a sperjurului care va avea parte de o pedeapsă binemeritată, dar pe care, deocamdată, uită să o precizeze. Situaţia era încă riscantă pentru pronosticuri. Unii dintre oratori îşi publicau discursurile în *Clairvoyant*, fără a le semna, din precauţie. Sistemul premial era încurajat şi stimula gustul emulaţiei. Elevii vedeau în dorinţa de a participa la concursuri ceva analog cu instinctul lăudabil al anticilor de a ieşi cîştigători la jocurile olimpice. Recompensele erau substanţiale. Examenul era public şi festiv. În afară de literatură, nu erau probe scrise ; totul se hotăra în vileagul obştii. Comisia de examen era formată din doi delegaţi ai administraţiei centrale, din profesori de la secţiunea căreia îi aparţinea concurentul şi din alţii alcătuind juriul de instrucţie. Potrivit schemei, doctorul Gagnon se număra obligatoriu printre cei desemnaţi să-l examineze pe nepotul său. La 30 Fructidor avea loc sărbătoarea cea mare. În mare alai, autorităţile militare şi civile adunate la Casa obştei se pun în mişcare, străbătînd oraşul spre Şcoala Centrală. Ele sînt escortate de guarzi naţionali şi de soldaţi ai garnizoanei care mărşăluiesc pe flancuri în sunetele unei muzici civice. În curtea şcolii le ies în întîmpinare membrii juriului de instrucţie, profesorii în mare ţinută, elevii purtînd în mînă ramuri înverzite. În mijlocul acestor formaţii simetrice, un număr de şcolari poartă pe nişte brancarde un chenar de flori cu frunze verzi, premiile şi cununile de lauri. Apoi un nou cortegiu se încheagă, mai numeros, spre templul decadar. Biserica Saint-André este împodobită acum cu ghirlande, cu desene de-ale elevilor. Tribunele sînt pline de cetăţeni şi cetăţene. Cei mai mulţi sînt rude ale şcolarilor, intelectuali şi artişti din partea locului. La un semn discret, elevii cu brancardele sînt lăsaţi să înainteze pentru a depune pe „Altarul patriei" cununile şi premiile. Se dă frîu liber elocinţei. Discursul epatează prin simţul profund patriotic, civic, în limbajul specific al vremii, al autorilor, prin intransigenţa faţă de duşmani. Preşedintele administraţiei centrale susţine că numai învăţămîntul public poate să nimicească pe vecie superstiţia religioasă şi fanatismul regal. După un intermezzo de cîntece şi arii civice, un alt delegat al administraţiei îşi începe cuvîntarea printr-o magistrală interogaţie retorică : „De ce nu se află ei în această încăpere, acei de-a pururi distrugători ai instituţiilor republcane ? ! Ei ar afla... că în scurtul spaţiu de 9 luni elevii Şcolii Centrale au făcut mai multe progrese în studiile cele mai folositoare şi cele mai abstracte decît fusese în stare să facă tineretul instruit de către susţinătorii misticismului şi ai despotismului..." Apoi sînt trecute în revistă neuitatele republici ale Greciei, sublimele genii pe care le zămislesc, şi sînt fulgerate şi trăznite goticele instituţii ale trecutului, pentru a sfîrşi printr-un îndemn pentru toţi copiii noii Franţe de a deveni destoinici funcţionari în posturile ce li se vor încredinţa. Nici în momentul de apogeu al solemnităţii, al încununării, cînd laureatul este urcat pe altarul patriei, urechile auditorilor nu sînt cruţate de ditirambe civice. Azi, oficiosul *Clairvoyant* va susţine că nici unul dintre cetăţenii prezenţi la serbare nu a putut să se apere de simţămintele cele mai dulci... Mai

Scanned with OKEN Scanner

mulți ochi s-au simțit umeziți cu o lacrimă de plăcere, mai mult de o singură inimă s-a sufocat de emoția cea mai vie... Vederea acestor talente precoce, adaugă gazetarul, i-a înduioșat, și ei au știut să întrevadă în elevi nobilul sentiment al patriotismului care, de bună seamă, îi animă ! Iar toate acestea, pentru desăvîrșirea tuturor virtuților lor civice potrivite cu excelența instituțiilor republicane. Iar pentru sceptici, de felul tînărului Beyle care nu prea dădea mare brînză pe toate maimuțărelile astea, gazetarul avea un calificativ — de răi cetățeni : „Cît sînt de plîns inimile înghețate și ulcerate, pentru care serbările nu prezintă interes, cîtă milă trebuie să inspire acești zeflemitori ai veseliei publice, care se despăgubesc cu sarcasme de cruda plictiseală care-i însoțește... Republicanul sincer nu poate, din contra, fără cea mai vie emoție, să asiste la serbările noilor timpuri..." Henri Beyle putea găsi aceste serbări ale noilor timpuri oricum mai puțin dezgustătoare decît isprăvile murdare ale iacobinilor. În schimb, ele erau departe de a putea fi luate în serios. Erau cel mult niște amuzamente, neghiobii ridicole. Pîrghia de susținere a regimului lui Barras era simțită ca o ață subțire ce stă pe punctul să se rupă din moment în moment. Iar cu emfază și împopoțonări nu putea s-o ducă multă vreme. Scepticismul său avea să se accentueze mai cu seamă după lovitura contrarevoluționară a lui Barras, prin care reuși să-l arunce peste bord pe Carnot, ultimul stîlp al republicanismului sincer din conducerea Franței... Începînd din Ventôse anul IV, Beyle putea să se arate total nedumerit văzînd conținutul cam echivoc al pamfletelor injurioase lansate de regim împotriva numeroșilor săi dușmani. Aceștia erau taxați cînd de iacobini tîmpiți, cînd de șuani sau vandeeni. Dracul să mai înțeleagă, gîndi Beyle. Cum puteau convietui în aceeași strachină iacobinii turbați cu regaliștii fanatici ? Se simțea profund înșelat în convingerile sale republicane. De către cine ? De către noii stăpîni ai Franței care pentru a se putea menține pe linia de plutire se mulțumeau să prăznuiască și să înjure copios, fără dicernămînt, atît pe cei din dreapta, cît și pe cei din stînga lor. Dar un asemenea regim nu se poate menține fără o mînă de fier care să se învrednicească a-i ține la respect și pe unii și pe ceilalți. Pînă să se arate pe țărmul Franței această barcă salvatoare, inamicii le făceau de petrecanie mîndrelor regimente ce erau trimise să-i înfrunte și le împingeau să facă cale întoarsă, calea pe care veniseră, Chérubin, care se eliberă din detenție la 6 Thermidor — Dumnezeule mare ! — cu trei zile înainte de prăbușirea lui Robespierre, se menținuse un timp pe o poziție de expectativă, pariind pe grabnicul faliment al republicanismului în Franța. Aflînd de iminenta așteptare a rușilor să intre în Grenoble, el nu putu decît să exulte, scandînd într-o latinească de împrumut cu care firea lui practică nu se putu familiariza niciodată : „O, Rus, quando ego te adspiciam ?" Henri, fiul său, acum un flăcăiandru tare la matematici, își făcea, ascultîndu-l, un calcul... Ce-și spunea în sinea lui de fiu îndărătnic ? Dacă tatăl lui ține cu rușii care vin ca inamici, dacă republicanii au făcut numai jafuri de pe urma cărora ni se trage acum o primejdie atît de mare, atunci ducă-se dracului și iacobinii și republicanii de modă nouă și să trăiască dușmanii tuturor acestora. Deci : trăiască șuanii ! Aceia cel puțin încă nu reușiseră să-l dezamăgească și se aude că se bat ca eroii lui Ariosto... Dar

Scanned with OKEN Scanner

atîtea decepţii în sentimentele şi convingerile sale îşi vor găsi o consolare în sîrguinţa la învăţătură. Dacă primul an de studii va începe mediocru, soldîndu-se doar cu două menţiuni, la matematici şi la desen, spre amărăciunea bunicului lui care nu va ezita să-i reproşeze asta, în anul următor, el va avea bucuria să obţină premiul întîi la literatură, pe lîngă care un „accessit" la altă materie conta mult mai puţin. Profesor de litere era celebrul Jean-Gaspard Dubois-Fontanelle, o personalitate deja, care tradusese *Metamorfozele* lui Ovidiu, pe lîngă o serie de opere originale ieşite de sub pana lui începînd cu mulţi ani în urmă. În anul al treilea, străduinţele sale la matematici fură încununate de două ori cu premiul întîi. Unul în Ventôse, împreună cu alţi doi din paisprezece concurenţi ai secţiunii a doua. Celălalt, în Fructidor, împotriva a doisprezece rivali redutabili, dintre care vreo opt meritau aceeaşi distincţie ca şi el. Totuşi, precizia pe care tînărul cetăţean Beyle a dovedit-o în răspuns şi uşurinţa cu care el a efectuat calculele au determinat juriul să-i acorde fără tragere la sorţi *Introducerea la analiza infinitezimală*, de Euler, ediţia latină. În acelaşi an trebui să se recunoască învins la gramatică generală de către marele Dufay care reuşi să-i facă dinainte să se retragă pe toţi concurenţii. Pentru cei care dădură bir cu fugiţii din faţa superiorităţii incontestabile a cetăţeanului Dufay se pare că se numără şi cetăţeanul Beyle. Cursul de latină cu profesorul Durand se ţinea zilnic de la 10 la 12, pe o durată de doi ani. Ziarul local încerca să susţină orele domnului Durand pe care Beyle îl cunoştea dinainte ca meditator în familie, invocînd motive civice, cum că învăţămîntul acestei limbi strămoşeşti ar stimula gustul virtuţilor republicane. Dar elevii lui se împuţinau zilnic în cîştigul prelegerilor ştiinţifice. Durand rămăsese doar cu vreo 30 de credincioşi. Beyle îl considera pe Durand o nulitate patentă. Pe lîngă asta, programa lui de învăţămînt se resimţea de pe urma amestecului autorităţilor. În primul an, el avea obligaţia să sugereze prin ilustrele exemple din Plutarh, Cornelius Nepos... legătura morală dintre oameni, idealul de acţiuni generoase şi de exemple în privinţa virtuţilor republicane... În schimb, maestrul Fontanelle îi acapară lui Beyle de la început toată atenţia şi simpatia, dar o simpatie miloasă şi nu una entuziastă, atîtătoare de emulaţie. Avu vreo 60 de ani cînd se pomeni ales profesor de beletristică la Şcoala Centrală din oraşul natal. La acea dată, pe lîngă traducerea excelent de precisă a *Metamorfozelor* mai avea publicate peste 20 de volume şi o sumedenie de articole prin *Gazette des deux Ponts, Le Mercure, Gazette de France* ca şi în foaia politico-literară *Journal de Panckroucke*. Şi-a încercat condeiul în mai toate genurile. A scris comedii, tragedii, viaţa lui Aretino şi a lui Tassoni, povestiri filosofice şi morale, romane de aventuri, descrieri de călătorii. Numai traducerea lui Ovidiu, poate mai puţin elegantă decît aceea a lui Bannier, dar mai precisă şi mai capabilă de a surprinde în limba franceză graţia şi simplitatea lui Ovidiu, geniul său politic, avu parte de trei ediţii pînă la acea dată şi promitea să mai aibă. Un exemplar din ultima se afla în biblioteca doctorului Gagnon care i-o împrumuta adesea cu plăcere. A mai tradus romane englezeşti, iar verva sa anticlericală i-a atras, înainte cu 30 de ani, un scandal. Scrisese o tragedie în trei acte, intitulată *Ericie ou La Vestale*, căreia i se interzise impri-

Scanned with OKEN Scanner

marea din pricina conținutului ei ideologic. De fapt, se cam prea lăsase să alunece pe panta exaltării imaginației sale. Trama este bine construită și bine condusă acțiunea. Personajele, de asemenea, reușit prezentate. Dar suportul ideologic este adesea pe alături de obiectivitate, tendențios. Marin, cenzorul regal, îi refuză tipărirea și reprezentarea. Asta îi spori caracterul atractiv pentru colportorii care reușiră să multiplice cîteva exemplare. Fură condamnați la galere și la înfierare pentru a fi tipărit și vîndut clandestin o carte atît de primejdioasă. După 13 ani, la 19 august 1789, autorul se văzu răsplătit din plin pentru ponoasele trase de pe urma piesei buclucașe. Ea fu jucată pe scena Teatrului Francez, în ciuda conținutului ei. Aceeași faimă contribui în mare măsură la alegerea lui în 1796 de către juriul Școlii Centrale din orașul natal. Era emoționant de văzut un om, ajuns, pe urma gloriei literare, la Paris, cum se întoarce, după 30 de ani, în orașul natal, cu o mină de om zdrobit de nenorocire, cu o durdulie de nemțoaică drept nevastă, adevărată diavoliță care, printre multele altele, își permisese cu ani în urmă să-l înșele regește pe regele literelor dofineze. Era o poveste întreagă, un adevărat roman. Drăcoaica își oferise trupul dolofan viitorului rege al Bavariei, prințul Max-Iosif, pe atunci în uniformă de colonel francez. Deocamdată, elevii și Beyle vedeau printre ei un bătrînel ce semăna cu o babă hîrcă răutăcioasă și prostuță. Peruca îi sălta într-un fel de conci pe creștet. Două bucle de păr încadrau de o parte și de alta un obraz imberb. Niște ochi mari bulbucați te priveau cu o sfîntă candoare. Doar buzele subțiate puteau lăsa să se ghicească înțelepciunea dindărătul lor. Venea lumea dinafară la cursul lui mai mult din curiozitate. Veneau matroanele grenobleze să-l asculte de-aproape, să-l savureze pe acela ce era socotit unul din marii poeți ai amorului. Elevii se pierdeau printre atîția adulți. Nedumeriți de interesul stîrnit de acest moșneag caraghios. Ziarul guvernului îi va face popularitate. „Fericit profesor și demn de a fi, care-ți faci o datorie și o plăcere de a-ți consacra momentele tale la instruirea tinerilor tăi compatrioți, primește omagiul pe care eu ți-l ofer în numele lor, fii pentru multă vreme călăuza și modelul lor : ei te poartă în inimile lor și dorința lor este să fii fericit. Iar la 14 Germinal anul VII, cu prilejul jucării *Vestalei* pe scena grenobleză, o bucată în versuri fu aruncată din sală pe scenă pentru a fi citită într-un tumult de aplauze. Erau versuri ale elevilor compuse în cinstea sa, care îl asigurau pe autorul *Vestalei* că va trăi de-a pururi în sînul Ericiei. Beyle era poate cel mai tînăr dintre ascultători, secțiunea a III-a fiind rezervată școlarilor de 16 ani, iar el n-avea decît 15. Cursurile lui Dubois se țineau tot a doua zi de la 10 la 12, la modul unor cursuri universitare. Cu toată hotărîrea administrației din 19 Brumaire anul VII ca profesorii să aibă grijă spre a-i deprinde pe elevi cu exerciții școlărești de compoziție, de bună dicțiune și de bună lectură, de citire cu voce tare, de scriere după dictare, respectînd ortografia, de a vorbi în public, de a raporta în scris ceea ce li se cere, ceea ce au învățat sau ceea ce au de cerut ei de la alții, decanul profesorilor din Grenoble era ultimul care să se gîndească la asta. De teme pentru acasă nici atît nu putea fi vorba. În schimb, maestrul reușea să plimbe imaginația elevilor și a auditorului, mai ales de sex feminin, pe imensul tărîm al literaturii universale. Antichitatea

Scanned with OKEN Scanner

se bucura, firește, de mare prețuire la el. Dar adesea era auzit că uneori modernii reușesc să o întreacă. După el, în materie de gust nu pot deloc exista două feluri de a vedea și de a simți : adevărul este unul ca și natura. Admitea regula celor trei unități și socotea că e cazul să se prezinte în tragedie subiecte de istorie națională, interzise pînă la revoluție. Pentru că geniul, expunînd pe scenă strămoși autohtoni, nu se va teme deloc a-i face să acționeze și să vorbească așa cum acționau și vorbeau ei... Iar interesul nu va putea decît să crească atunci cînd va zugrăvi în culorile adevărului moravurile, viciile și virtuțile lor. Dintre moderni, gusta pe Corneille, Racine, Crébillon și mai cu seamă pe luminiștii Voltaire, J. J. Rousseau care apucă sceptrul poeziei lirice, pe Jean-Jacques a cărui elocință ne face să uităm de întristarea pricinuită de teoria lui asupra naturii. Voltaire, „admirabilul în întregime", regele regilor scriitorilor de-a pururi... Dintre contemporani el nu se teme să discute despre La Harpe, Marie-Joseph Chénier... Discută despre frumoasele actrițe ale vremii pe un ton destul de liber, uneori fără perdea și fără a-i păsa că printre autori se află și un școlar neavînd încă 16 ani. Romanul lui Laclos trecea la el ca cel mai bun din cîte fuseseră scrise de multă vreme încoace. De la el Beyle va auzi întîia oară de un Ossian, de un Milton, de un Addison, de Dryden, de Ben Jonson. Totuși, deși apreciază că Shakespeare... ține primul loc printre autorii dramatici ai nației sale, iar geniul său mîndru nepăsător de reguli le scutură pe toate și nu se lasă niciodată condus decît de gust, lui nu-i va acorda decît un sfert din spațiul pe care i-l acordă lui Dryden. Iar gustul lui Dubois-Fontanelle îi va dicta să observe că există la Shakespeare fragmente... mîndre, ... gînduri, ... simțite, ... dar astea nu sînt decît detalii. Și că dacă el este sublim adesea, puțin după aceea se coboară tot pe atît pe cît se înălțase, iar scena lui Hamlet și a groparilor îl revoltă. Asemenea altor profesori ai timpului, asemenea lui Dupuy de Bordes, profesor de matematici care-și îndemnau elevii să învețe cu *Logica* lui Condillac în mînă, Dubois-Fontanelle era și el un ideolog. Cursurile lui începeau printr-un prolog filosofic. Cum socotea că trebuie să ai idei pentru a fi convingător, el va vorbi înainte despre arta de a gîndi, schițînd-o îndeosebi după Locke, Condillac și Helvetius. Lucrarea lui Condillac va fi cartea de căpătîi a sistemului său de gîndire. Iar ideologia este cel mai prețios studiu pregătitor pentru literatură. Analiza lui Condillac este singura metodă pentru a compune și pentru a scrie. În ciuda atîtor idei folositoare, Beyle va simți întotdeauna la maestrul său un fel de răceală, de lehamite care păgubesc mult admirației sale pentru celebrul său înaintaș. Arta acestuia de a-i flata pe auditori nu găsea trecere la el. Ca om al veacului său, Dubois păcătuia în ochii lui Beyle prin clasicismul gustului său, prin emfază, cunoștințele sale le socotea niște falsități utile, dar le va învăța cu atît mai bine, cu cît nu va simți nici o exaltare pentru ele. Pentru Beyle, cei mai îndrăgiți scriitori vor rămîne Rousseau, Ariosto, Cervantes, autorii dramatici care îl vor îndemna din fragedă etate să scrie drama *Selmour*, adaptare după Florian. De ce îi va reține atenția tocmai această „nuvelă engleză" ? Pentru burlescul tramei sale, pentru că ea corespundea simțămintelor sale de viață. Îl vedem pe tînărul sensibil și plin de virtute Selmour, căruia un binefăcător îi lasă moștenire averea sa cu condiția să se

Scanned with OKEN Scanner

însoare cu fiica lui naturală. Or, Selmour, îndrăgostit deja de o tînără văduvă, va avea de făcut față unei dispute teribile de conștiință între sentimentul recunoștinței și cel al iubirii. Pentru ca pînă la urmă să recurgă la o soluție hazlie, de compromis, sfîrșind așa cum ar fi trebuit să înceapă, dînd candidatei, pe care nu o iubește, jumătate din averea pe care o primește de la tatăl ei și însurîndu-se, prin mijlocirea celeilalte jumătăți, cu văduva. Înarmat cu metoda de lucru a lui Condillac, se așterne pe treabă. Dar se izbește de o dilemă : piesa lui fi-va ea comedie sau dramă ? Teama lui este ca ea să nu ajungă a fi socotită de prost gust, apropiindu-se mai mult de dramă, gen mai puțin național, după părerea lui, decît frumoasa comedie franțuzească în cinci acte și în versuri. Se cutremură la gîndul că actul al treilea ar putea semăna prea mult cu drama, așa cum era concepută, cu vreo jumătate de secol înainte, de Nivelle de la Chaussée, autorul *Melanidei*. Dar cine fusese acest Pierre-Claude Nivelle de la Chaussée, ale cărui predici asupra dramaturgiei scandalizaseră la vremea lor pe însuși celebrul Piron, autorul *Metromaniei* ? În felul său, fusese un cap de școală în dramaturgie. Deschizătorul dramei romantice de mai tîrziu. Inovațiile lui Nivelle de la Chaussée nu vor plăcea lui Beyle, în 1797, cum nu plăcură nici lui Collé, cu o jumătate de veac înainte. Pe vremea aceea fuseseră simțite ca niște biete comedii înduioșătoare, lacrimogene, adevărate jurăminte reci, un gen fantastic, o comedie hibridă, bastardă, un avorton al tragediei. Se spusese de către gurile rele că „piesele lui ar fi avut planul făcut de la Grange", celebrul matematician. Și totuși, susținea La Harpe, comedia chiar și cea clasică antică, oferă citeodată un fond de aventuri romanești, de caractere pasionate, iar interesul merge uneori pînă la lacrimi. Concluzia ce se impune : că în realitate comedia nu exclude nimic din toate astea. Descrierea vieții umane trebuie să ne prezinte pasiuni, așa cum ne înfățișează contraste și situații ridicole. Iar toate astea țin în egală măsură de domeniul comediei autentice. Francezii au fost multă vreme ținuți într-o falsă convingere că o comedie n-are alt rost decît a te face să rîzi. Iar cu aceste prejudecăți înguste s-a circumscris întinderea tărîmului artelor și zborul geniului. Desigur, *Mizantropul* și *Tartuffe*, două capodopere ale spiritului omenesc, nu sînt întotdeauna hazlii, deși sînt totuși glumețe. Dar a venit La Chaussée și găsind marile caractere precum și marile scene ridicole epuizate, a încercat să condimenteze situațiile înduioșătoare create de el cu o morală dulce și folositoare. Au rezultat niște romane în dialog. Dar aceste romane zugrăvesc moravuri adevărate. Ele interesează și ajunge doar atît pentru a le asigura succesul binemeritat. Iată ce e în stare să respingă Beyle la acea dată. Se vede treaba că amprenta secolului ce apunea era cea care are încă un greu cuvînt de spus la el. Scenele reci și tînguioase, glumele, de asemenea, reci, puteau umbri cu totul anumite calități certe ale pieselor lui La Chaussée : fondul subiectului, tonul de virtute, eleganța și puritatea stilului, reușita versificației și mai ales căldura care animă ultimele acte din *Prejudecată la modă*. În sfîrșit, hotărîrea lui pare să se fixeze la un *Selmour sau omul ce vrea să le mulțumească pe toate*. O comedie în gen mixt în cinci acte și în proză. Puțin după aceea îl chinuie remușcarea : oare piesa lui n-ar avea mai mult de cîștigat dacă ar fi

Scanned with OKEN Scanner

scrisă în versuri ? Se va înhăma la transpunere. Ceea ce ieşi nu-l mulţumi. Deocamdată gustul său se ţinea la un nivel destul de ridicat. Potrivit opticii maestrului său, unitatea de loc era păstrată în limitele unei oarecare libertăţi. Locul scenei putea să se deplaseze, dar fără să depăşească perimetrul aceluiaşi oraş. Nu era clar dacă prin asta regula era respectată. Pînă una alta s-a ajuns la o extindere a unităţii de loc pe suprafaţa unui oraş întreg. Putea fi socotită o inovaţie în arta teatrală. Pe Beyle, măruntul pas realizat de maestrul său în sensul liberalizării canoanelor nu-l va linişti. Din contră, îl va deranja pentru că unitatea de loc îl sileşte să modifice întrucîtva povestirea originală. Iar intenţia lui era mult mai puţin lăudabilă. Să nu modifice nimic. Să se mulţumească doar a împărţi nuvela originală în acte şi scene. Treabă dealtfel destul de oţioasă şi asta, căci îi tăia adesea pofta să continue a socoti această comedie foarte bună drept nădejdea sa de a face într-o zi ceva în cariera teatrului. Ea îi pare destul de interesantă pînă la actul al patrulea. Primul act îl găseşte prea scurt... Se teme că Selmonr nu-i va interesa pe francezi. De ce ? Pentru că era înzestrat cu prea multă minte. Vor fi mult mai interesaţi de Roberts, deoarece se armonizează mai uşor moravurilor franţuzeşti. Dar, la urma urmelor, e o încercare. Cel puţin actul al treilea cuprinde o scenă foarte patetică. Ar putea fi găsită o capodoperă de patetic. În sfîrşit, a rezultat ceea ce trebuia să rezulte, un destul de mediocru plagiat, o compilaţie searbădă, dar poate nu mai searbădă decît multe comedii de duzină ce răsăreau ca şi ciupercile după ploaie în acei ani... După toate aşteptările apariţiei momentului de geniu, Beyle aşterne primele trei acte ale acestei adaptări. Nu o va termina niciodată. Era un făcut la el să nu-şi finalizeze acţiunile creatoare în acest domeniu... Cel puţin, pentru *Selmour,* găsise o scuză plauzibilă : *Selmour* nu putea fi decît o dramă. Adevărul e că Beyle pierdea timp preţios tot aşteptînd momentul geniului ca o revelaţie divină... Pînă să se întîmple şi asta îşi făcu o îndeletnicire din teatrul lui Molière şi chiar Corneille. *Cidul* va continua să-i placă şi în acest al VII-lea an al Republicii Franceze, unice şi indivizibile. Pentru că această vîrstă avea încă întipărită credinţa în onoarea monarhiilor... Curios fel de a simţi pentru acela ce se pronunţase în favoarea morţii regelui !... Dar nu-i va fi de ajuuns acum pentru a învăţa să simtă şi altfel...

Voltaire va continua să-l dezamăgească, mai ales prin teatrul său. Prin sărăcia sufletească a caracterelor, prin artificialitatea intrigii, prin emfaza discursurilor personajelor. În două cuvinte : copilăria emfatică. Versul e curgător dar gol, mult inferior versului plin de substanţă, de lucruri, al duiosului Racine şi al majestuosului Corneille. Pentru mulţi d-alde bunicul său, acest dispreţ faţă de Voltaire va trece drept impertinenţă. Simţirea copilului Beyle se va fixa defavorabil şi în privinţa lui Racine. Poate după ce Beyle îl va citi pe Laharpe, ochiul său critic va lăsa să pătrundă pe retină şi imagini mai luminoase, mai clare ale autorului *Athaliei*. Poate şi punerea lui în scenă îi va înlesni înţelegerea lui *Britannicus*. În rest însă, Racine îl plictisea de moarte. Pricina stă în antipatia marcată a lui Beyle faţă de stilul tragic, faţă de tragedia în genere. Găsea acolo, în tragedii, secvenţe plictisitoare şi care sfîrşeau prin a-l îngheţa de-a binelea... Era un dezgust instinc-

Scanned with OKEN Scanner

tiv, structural, intim. Racine era răzgîiatul regilor și prețuit de Chérubin. Racine era un curtean, iar dacă era un curtean, prin deducție trebuia să fie și un plat ipocrit. Să-i dea crezare bunicului, Racine murise pentru că Ludovic al XIV-lea refuzase să-l mai învrednicească măcar cu o privire... Și, colac peste pupăză, curteanul Regelui Soare nu trecuse nici un moment drept un indiferent la respectarea etichetei. În sfîrșit, unealta de exprimare a poetului curtean era versul care prin el însuși trebuia să treacă în ochii lui Beyle drept ceva ce ține de ipocrizie. Versurile îl plictisesc pentru că alungesc fraza făcînd-o să-și piardă din acurateție... Calului trebuia să i se zică numai cal și nu „cursier". Sub un samar atît de mare de defecte, frumusețea clădirii raciniene n-avea cum să nu se prăbușească, acoperind eleganta puritate a stilului, frumusețea limbajului, noblețea caracterelor, ordonarea retoricii, adevărul pasiunilor. Era trebuință ca discipolul ideologilor să dovedească reale daruri de psiholog pentru a decela filonul de aur la Racine.

În schimb, pentru Shakespeare, toată căldura și admirația. Sensibilitatea excesivă, imaginația se recunosc de la distanță. Exaltarea lui va cunoaște o remarcabilă forță. Crezu că se naște a doua oară citindu-l. Mai întîi, era un autor care nu beneficia de laudele alor săi, precum Racine. Ca nimic să nu lipsească vrajei pe care o simțea, cu care îl acoperea pe Shakespeare, Henri crezu un moment că tatăl său, Chérubin, l-ar fi ponegrit cîndva. După muzică, ceea ce îl fascina într-o măsură aproape egală, va fi literatura. Iar din tot noianul literaturii universale, Shakespeare i se va impune în gradul cel mai înalt. Iar fascinația pentru el va prinde rădăcini atît de puternice în simțirea sa, încît vibrațiile inimii sale nu vor fi întrecute în amplitudine decît de acelea pentru muzica lui Cimarosa și Mozart... Totul era făcut să se organizeze în structura interioară a acestor trei giganți și a tînărului Beyle. Totul în inima lui era făcut să treacă peste bord. Scrisul barbar, violent al lui Shakespeare, excesul de sălbăticie, imaginația delirantă găseau un corespondent fidel în Beyle. La poetul englez se întrezărea mai pregnant decît la oricare altul acea atingere a extremelor specifică romanticilor de mai tîrziu, „les extrêmes se touchent". Pentru că în capul acestui creator s-au putut întîlni tot ce se poate închipui mai înalt cu tot ce se poate socoti mai grosolan și mai coborît. Geniul lui avea forță și violență, naturalețe păgînă, productivitate, fără urmă de bun gust și într-un suveran dispreț pentru reguli. Or, ce putea aștepta Beyle mai mult decît toate aceste „virtuți" reunite în aceeași natură umană? Piesele lui Shakespeare sînt tot atîtea exemple de monstruos, dar e vorba de o maximă potențare, de sublimul său. Absența regulii este lege în cea mai fericită osmoză cu absurditatea sălbatică. Scene de o perfecție ideală coabitează cu pasaje pline de vigoare, cu gînduri îndrăznețe, cu sentimente nobile, cu situații mișcătoare. Secvențe care înalță imaginația și care se adresează direct inimii, adevărul, natura însă-și care se exprimă prin propriul ei limbaj, aparent fără un amestec al artei. Iată sublimul în stare pură, cu totul necăutat de autor. În dramele lui Shakespeare, Beyle va găsi acel monstruos amestec de patetic și de bizar, de serios și de burlesc. Forța, violența remarcabilă a pasiunilor zugrăvite trădează o energie de aceeași natură. Tablourile sale dău măsura brutală a adevărului. Nimeni n-a forat mai adînc

Scanned with OKEN Scanner

decît el în sufletul omului. Caracterele sînt conturate cu vigoare și lasă să se întrevadă finețea observației. Portretele sînt precis desenate, dialogurile sînt scînteietoare, configurația morală a eroilor săi trădează la tot pasul măiestria autorului *Romeo și Julietei*, al lui *Hamlet* și *Iuliu Cezar*. Asemeni englezilor, Beyle va adora deopotrivă calitățile și defectele modelului său.

Dintr-o imensitate de elemnete ce puteau să rețină cu precădere atenția tînărului Beyle, există totuși unele care frapează mai intens imaginația sa adolescentină. Deznodămîntul din *Romeo și Julieta*, ca și frumoasele scene din *Othello* puteau fi printre primele. Dar caracterele lui Jago, Imogena, al lui Richard al treilea? Unde putea întîlni mai impresionant un aliaj atît de perfect sudat de absurdități și de grosolănii decît în primele scene din *Othello*? Decît acelea ale cîrpacilor din *Iuliu Cezar*? Decît la groparii din *Hamlet* despre care maestrul Dubois-Fontanelle avusese cuvinte de dezgust. Dar poate în felul acesta firea lui Beyle, eminamente reactivă, putea deveni receptivă la scena amintitilor gropari din *Hamlet*. Iar glumele țăranului care îi aduce o viperă reginei Cleopatra nu puteau decît să creeze reconfortul atît de necesar temperamentului său agitat și bizar, reconfort care va face din el un optim degustător al muzicii „giocosa". Dar mila pentru destinul femeilor, al Julietei, al Desdemonei, nu este oare un sentiment nou încercat de Beyle? Sentiment uneori opus celui încercat pentru eroinele lui Ariosto și Cervantes. Ca într-un diluviu supranatural se întîlnesc prin lectura marelui Will, în același context oceanic de istorie, filosofie, morală, poezie, senzații ale inimii și ale acțiunii. Fluvii care transportă pe undele lor tot ceea ce sintetizează istoria și filosofia morală, produse ale inteligenței umane...

Limbajul insuportabil de vicios va fi pentru lectorul adolescent doar anticamera unui fond de idei și mai prăpăstios, o nebunie a scufundării în genuni. Să-i cerem lui Beyle să vadă în opera lui Shakespeare doar un imens fapt de literatură ar fi cu totul nepotrivit. Piesele lui Shakespeare alcătuiesc un uriaș conglomerat de informații numit prin două cuvinte: cunoașterea lumii. Ele au darul să stîmpere și să atîțe în același timp o curiozitate aprinsă de copil în fața unei succesiuni halucinante a legendelor veacurilor, a destinului universului însuși, ca o fereastră uriașă prin care suflă vîntul vieții, al unei vieți halucinante, al unor eroi gigantici care se mișcă parcă printr-un resort misterios de o extraordinară forță și dinamism.

Iar după toate aceste elanuri de simțire, de imaginație, resursele limitate ale sufletului său agitat se epuizează. Angrenajul trebuie mereu uns cu un balsam reconfortant, pentru ca făclia să se poată menține în stare de veghe continuă. Unde va găsi Beyle, de-a lungul unei existențe agitate și bizare, acel catalizator, acel combustibil necesar pentru întreținerea și pentru stimularea arderii, simbol al activității sale creatoare? În muzică. Ce pretinde el de la muzică? Să transfigureze, să falsifice realitatea obositoare într-una iluzorie, mobilată cu fantasme. Ce fel de muzică va gusta Beyle? Aceea care va răspunde cel mai adecvat trebuințelor ființei sale. O muzică zglobie, vivace, parodică a vieții, glumeață, aidoma scenelor hazlii din *Orlando*.

Scanned with OKEN Scanner

O muzică ce va corespunde unei imaginații de foc și va sintetiza duioșia pe care Beyle o cere înainte de toate de la artă, firește cu mai puțin succes de la pictură sau sculptură. Primele lecții de muzică luate de Beyle la Grenoble vor constitui o uriașă revelație... Elevul Școlii Centrale descoperă pentru prima oară instrumentul care poate fi apt de a exprima frumosul ideal în toate ipostazele sale. Pictura și sculptura reprezintă natura statică, mișcarea nu poate fi decît sugerată. De aici, marea superioritate a muzicii față de artele plastice. Muzica poate reda la modul optim natura. Iar o muzică de felul celei a lui Cimarosa, Haydn, Mozart poate fi socotită drept o meritată revanșă a naturii asupra prejudecăților, înfrîngerea definitivă a acestora. Beyle simte muzica în corelație cu celelalte arte, concurînd la exprimarea sublimului natural. Muzica va fi deci un cumul de pictură plus duioșie, tandrețe. Un suflet uscat se va afla întotdeauna pe alături de mijloacele expresive specifice muzicii. Duioșia îi este inerentă și întovărășește muzica peste tot. Prin ea, prin această iluzie, muzica reușește să vrăjească sufletele duioase. Și tot prin aceeași palpitație poate să displacă într-atît altora. Pentru Beyle, muzica este cel mai duice tovarăș de nefericire. Negativismul său dobîndit de-a lungul unei copilării problematice se temperează în prezența muzicii, ea îl împiedică de a deveni o fatalitate. Asta pentru că, într-un fel cu totul enigmatic și care nu rănește amorul-propriu, ea reușește să sugereze plăcerea oferită de sentimentul milei. Dintre toate artele, muzica este aceea care schimbă durerea uscată a omului împietrit prin nenorocire, într-o durere nostalgică, într-un fel de *Sehnsucht* inefabil al sufletelor romantice. Compozanta esențială a unei asemenea stări dureroase va fi întotdeauna regretul, un regret vag, egal cu sine, continuu...

Această artă zugrăvește ființe omenești mai puțin brutale, mai puțin dure... Ea face să podidească lacrimi, amintește de vîrsta fericirii trecute în care nefericitul cu greu mai poate crede. Consolarea ei nu poate depăși acest prag. Ființei aflate în disperare, muzica gravă îi poate accentua restriștea. De aceea, Beyle pledează pentru pigmentarea operei muzicale cu acel farmec stenic pe care îl poate oferi doar comicul artistic. Într-o operă de felul celor ale lui Cimarosa, eroii care îl fac să rîdă pe spectator nu-i vor părea niciodată niște suflete uscate, de felul lui Raillanne, care îl obsedează pe Beyle. Ei nu prefac duioșia în amărăciune a sufletului. Vederea nenorocirii îl va face să uite de superioritatea sa al cărei sentiment poate deveni chinuitor. Cîntecele buffe exaltă bucuria de a trăi, de a crea și de a iubi. (*„Visse, scrisse, ed amò"*). Poate și disprețul mizeriilor cotidiene. Este formula simplă descoperită de el pentru elixirul vieții oferit de farmecul operei buffa. Căci după el, o bună operă buffa este superioară oricărei bune comedii. Conține cea mai uluitoare reuniune a plăcerilor. Imaginația și duioșia sînt cu osebire în plină activitate, garnisite cu rîsul cel mai nebun. Așa sînt duetele operelor buffe, superioare altora prin efectele lor reconfortante. Dar spre a le putea savura și judeca mai bine, inima lui tînjește fără istov spre acele meleaguri alt Italiei însorite, pe care încă de pe cînd asculta istorisiri cavalerești de ale înaintașilor o simțea ca patrie adoptivă...

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

VASILE VASILE	*Figura lui Ștefan cel Mare în muzica românească*	5
CRISTINA BOHACIU-SÎRBU	*Richard Wagner în cultura românească*	77
CORNELIU DAN GEORGESCU	*Preliminarii la o posibilă teorie asupra arhetipurilor în muzică*	99
RADU CONSTANTINESCU	*Muzica în Transilvania — 1438—1648*	143
TITUS MOISESCU	*Putna — Centru de cultură muzicală medievală românească*	179
GHEORGHE CIOBANU	*Teorie, practică, tradiție — factori complementari necesari descifrării vechii muzici bizantine*	
Dr. SEBASTIAN BARBU-BUCUR	*Un Engomion necunoscut în cinstea lui Petru cel Mare. Trei sute de ani de la urcarea pe tron (1682—1982)*	199
ADRIANA ȘIRLI	*Imnul Acatist în manuscrisele din sec. XIV și XV*	243
EMILIA COMIȘEL și CICA VASILE	*Romana — primul dans românesc de salon*	273
CRISTINA RĂDULESCU-PAȘCU	*Modalități de tratare a temei „Mioriței" în folclorul muzical românesc*	297
GHEORGHE PETRESCU	*Elemente preliminare la o sistematică a muzicii populare românești*	325
ENEA BORZA	*Sabin V. Drăgoi*	357
MIRCEA DAN RĂDUCANU	*Pentru o unitate de vederi în predarea tehnicii pianistice în școlile noastre de muzică*	373
FRANCISC LASZLO	*Manuscrisul Haydn de la București*	38
GRIGORE CONSTANTINESCU	*E. Th. Hoffmann și începuturile operei fantastice germane*	399
ADRIANA MOSCUNA	*A. Ivela (1878—1927)*	411
DAMIAN VULPE	*Orchestra muncitorilor reșițeni*	425
DOMNICA DUMITRAȘCU-CONSTANTINESCU	*Funcțiunea în sistemele modale românești*	441
MIRCEA GHERMAN	*Nicolae Popovici (1857—1897)*	447
ION OLTEAN	*Vibrații stendhaliene*	451

Scanned with OKEN Scanner

În Editura muzicală au apărut următoarele volume de

STUDII DE MUZICOLOGIE :

Volumul I (1965)

V. Tomescu — *Cuvînt înainte*; G. Breazul — *Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice*; C. Brăiloiu — *Ritmica copiilor*; I. D. Petrescu — *Aspecte și probleme ale muzicii bizantine medievale*; Z. Vancea — *Rolul elementelor populare în procesul de formare a limbajului muzicii culte românești din secolul XIX*; P. Bentoiu — *Cîteva aspecte ale armoniei în muzica populară din Ardeal*; V. Tomescu — *Specificul concepției și diversitatea de stiluri în muzica românească*; Șt. Niculescu — *Aspecte ale creației enesciene în lumina „Simfoniei de cameră"*; E. Comișel — *Constantin Brăiloiu — Noțiuni liminare*; W. G. Berger — *Moduri și proporții*; N. Parocescu — *Despre particularitățile limbajului muzical și ale educației estetice prin muzică*; V. Cosma — *Mărturii arheologice asupra vieții muzicale de pe teritoriul românesc în perioada comunei primitive și a sclavagismului*; Gh. Ciobanu — *Elemente muzicale vechi în creațiile populare românești și bulgărești*; A. Hoffmann — *Interpretări variate ale „Concertului nr. 1" de Franz Liszt.*

Volumul II (1966)

T. Ciortea — *Sonata a III-a pentru pian și vioară de George Enescu*; O. L. Cosma — *Leitmotivele tragediei lirice Oedip*; C. L. Firca — *Implicații estetice și de stil ale limbajului instrumental în creația lui George Enescu*; T. Mîrza — *Cadențe modale finale în cîntecul popular românesc*; P. Bentoiu — *Mihail Jora*; Th. Balan — *Constanța Erbiceanu*; D. Smîntânescu — *Noi contribuții la biografia lui Alexandru Flechtenmacher*; G. Bălan — *Muzicianul ca gînditor*; V. Bickerich — *Muzica de orgă în România*; L. Rusu — *Perspective și preocupări teoretice în istoria muzicii românești*; G. Bărgăuanu — *Unele probleme ale învățămîntului muzical preșcolar.*

Volumul III (1968)

Gheorghe Firca — *Muzicologia contemporană și problemele limbajului muzical*; Vasile Herman — *Aspecte modale în creația românească contemporană*; Gheorghe Ciobanu — *Folclorul orășenesc*; Traian Mîrza — *Simetria de oglindă în folclorul românesc*; Constantin Bugeanu — *Pelléas et Mélisande — analiza formei*; P. P. Gogan — *Enescu și Academia — documente inedite*; Vasile Mocanu — *Ecoul operei poetice și dramatice a lui Vasile Alecsandri în muzica românească din Transilvania.*

Scanned with OKEN Scanner

Volumul IV (1968)

Cuvîntul de deschidere al Președintelui Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, Ion Dumitrescu (trad. în l. franceză) ; *Cuvîntul de salut al Vicepreședintelui Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, Virgil Brădățeanu* (tradus în limba franceză) ; Zeno Vancea — *George Enescu — muzician umanist* (tradus în limba franceză) ; Claude Rostand — *George Enesco — et ses contacts avec la France ;* Tudor Ciortea — *„Sonata III pentru pian și vioară" și unele principii ale creației muzicii de cameră la George Enescu* (tradus în limba franceză) ; Erich Schenk — *Zu Enescu Wiener Lehrjahren ;* Vasile Tomescu — *George Enescu și cultura muzicală românească* (tradus în limba franceză) ; Ștefan Niculescu — *George Enescu și limbajul muzical din secolul XX* (tradus în limba franceză) ; Romeo Ghircoiașiu — *Considerații asupra periodizării operei lui George Enescu* (tradus în limba franceză) ; Irving Lowens — *Enescu Holographs in the Library of Congress ;* Sigismund Toduță — *Ideea ciclică în sonatele lui George Enescu* — (tradus în limba franceză) ; M. S. Druschin — *„Oedip" Djorje Enescu, i problemî operî veka ;* Ada Brumaru — *Particularități ale stilului vocal în creația lui George Enescu* (tradus în limba franceză) ; Dimitîr Zenghirov — *Djorje Enescu, i Balcanscaia Musicalnaia cultura v mirovom aspecte ;* Adrian Rațiu — *Principiul ciclic la George Enescu* (tradus în limba franceză) ; Gheorghe Firca — *Conceptul modal în muzica lui George Enescu* (tradus în limba franceză) ; Wilhelm G. Berger — *Componente ale stilului instrumental de cameră în muzica lui George Enescu* (Perioada 1899—1920). *Cu referire la „Octuorul op. 7" și „Cvartetul op. 22 nr. 1"* (tradus în limba franceză) ; Jiři Vysloužil — *L'origine, l'apparition et la fonction du quart de ton dans l'oeuvre de George Enesco ;* Octavian Lazăr Cosma — *Dramaturgia leitmotivelor în „Oedip"* (tradus în limba franceză) ; Boris Kotliarov — *George Enescu și cultura muzicală sovietică* (tradus în limba franceză) ; George Manoliu — *George Enescu gînditor și poet al viorii* (tradus în limba franceză) ; Clemansa Firca — *Heterofonia în creația lui George Enescu* (tradus în limba franceză) ; Cornel Țăranu — *Trăsături ale simfonismului lui Enescu* — (tradus în limba franceză) ; Alfred Hoffman — *Stadiul actual al cercetărilor privind viața și opera lui George Enescu* (tradus în limba franceză) ; Dumitru Bughici — *Trăsături specifice ale formei în sonatele lui George Enescu* — (tradus în limba franceză) ; *Discusions — Discours de clôture des travaux du Symposium prononcé par le Secrétaire de l'Union des Compositeurs de R. S. Roumanie, Vasile Tomescu.*

Volumul V (1969)

Petre Brâncuși — *Muzica românească de azi — Sinteze și perspective ;* Theodor Balan — *Florica Musicescu ;* Pavel Apostol — *Muzica — proces de cunoaștere ;* Ștefan Niculescu — *Eterofonia ;* Emilia Comișel — *Genurile muzicii populare românești — Doina ;* Eugenia Cernea — *Contribuții la studiul modurilor în cîntecul popular din Bihor și Valea Almajului ;* Nicolae Parocescu — *George Breazul educator ;* Luminița Vartolomei —

Scanned with OKEN Scanner

Procedee polifonice în Invenţiunile la 2 şi 3 voci de Bach; Ştefan Lakatos — *Concerte Enescu la Budapesta*; Meline Poladian-Ghenea — *Elena Asachi*; Viorel Cosma — *Manuscrise muzicale româneşti în Biblioteca Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti.*

Volumul VI (1970)

Gheorghe Firca — *Asupra unui principiu de variaţie specific creaţiei contemporane româneşti*; Grigore Panţîru — *Şcoala muzicală de la Putna*; Gheorghe Ciobanu — *Muzica bizantină*; Sebastian Barbu-Bucur — *Monumente muzicale*; *Filothei Sin Agăi Jipei — Prima psaltichie românească cunoscută pînă acum*; Emilia Comişel — *Contribuţie la cunoaşterea formei arhitectonice a muzicii populare. Melodii cu refren: cîntecul propriu-zis*; Eugenia Cernea — *Doina din nordul Transilvaniei*; Gemma Zinveliu-Donea — *Ani de ucenicie muzicală reflectaţi în corespondenţa lui Anton Pann şi George Ucenescu*; Meline Poladian-Ghenea — *O lucrare necunoscută din creaţia enesciană; opera neterminată „La fille de Jephté"*; Viktor Bickerich, Norbert Petri — *Johannes Brahms în Transilvania*; Nicolae Brînduş *Valenţe, grade şi puteri libere*; Luminiţa Vartolomei — *Evoluţia semiografiei în muzica românească contemporană.*

Volumul VII (1971)

Vasile Tomescu — *Criterii şi sensuri ale originalităţii în muzica românească*; Octavian-Lazăr Cosma — *Orizonturi şi confruntări*; Romeo Ghircoiaşiu — *Tradiţii ale cîntecului patriotic*; Tiberiu Alexandru — *Sensuri şi valori ale etnomuzicologiei româneşti*; Doru Popovici — *Prezenţa tematicii istorice şi patriotice*; Gheorghe Firca — *Direcţii în cercetarea muzicologică*; George Sbârcea — *Activitatea muzicală de amatori*; Ada Brumaru — *Arta interpretativă şi spiritul contemporan*; Traian Mîrza — *Obiceiuri folclorice*; Grigore Bărgăuanu — *Educaţia muzicală*; Eugenia Cernea — *Aspecte ale cîntecului muncitoresc revoluţionar*; Rodica Oana-Pop — *Semnificaţii social-patriotice în creaţia de operă şi balet*; Mihai Cozmei — *Însemnări despre mesajul militant în creaţia corală*; Cristian Ghenea — *Rolul social-educativ al muzicii — Antologie de texte.*

Volumul VIII (1972)

Ion Dumitrescu — *Uniunea compozitorilor în întîmpinarea aniversării Republicii*; Dr. Vasile Tomescu — *Contribuţii la portretul lui „Homo musicus" contemporan*; Zeno Vancea — *Libertatea de creaţie şi responsabilitatea socială a compozitorului*; Corneliu Dan Georgescu — *O noţiune cu înţelesuri profunde: libertatea de creaţie*; Nicolae Călinoiu — *Unele probleme actuale privind creaţia şi spectacolul de operă, operetă şi balet*; Octavian Lazăr Cosma — *Istoricul unui cîntec patriotic: „Mama lui Ştefan cel Mare"*; Wilhelm Georg Berger — *Structuri sonore şi aspectele lor*

Scanned with OKEN Scanner

armonice; Ștefan Niculescu — *Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore și raporturile lor cu eterofonia*; Anatol Vieru — *În domeniul formei muzicale*; Vasile Herman — *Gîndirea modală autohtonă oglindită în „triplu concert" — de Paul Constantinescu*; Gheorghe Firca — *Criterii de stabilire a unei tipologii în armonia modală*; Liviu Rusu — *O pagină de armonie beethoveniană*; *„Ma linconia" din Cvartetul în Si bemol major, op. 18, nr. 6*; Traian Mîrza — *Ritmul orchestric* (de dans) — *un sistem distinct al aritmicii populare românești*; Constantin Zamfir — *Despre obîrșia și filiația unor melodii de doină*; George Sbârcea — *Realizări și orientări ale muzicii ușoare românești de la începuturi pînă* astăzi.

Volumul IX (1973)

Viorel Cosma — *Muzicianul Dimitrie Cantemir în literatura europeană a secolelor XVIII și XIX*; Dorian Varga — *O operă monumentală a muzicii de cameră*; *Cvartetul în mi bemol major, op. 22, nr. 1 de George Enescu*; Gheorghe Ciobanu — *Vechimea genului cromatic în muzica bizantină*; Gabriela Ocneanu — *Originea modurilor medievale. Relațiile lor cu muzica antică greacă*; Dinu Ciocan — *Aplicații ale matematicii în cercetarea muzicologică*; Sebastian Barbu-Bucur — *Naum Rîmniceanu*; Gemma Zinveliu — *Contribuții la cunoașterea activității lui G. Dima și C. Porumbescu la Brașov*; Titus Moisescu — *Constantin Dimitrescu în lumina unor documente inedite*; Theodor Balan — *Scoarța cerebrală și muzica*; Ghizela Sulițeanu — *Introducere în psihologia folclorului muzical*; Emilia Comișel — *Folclorul în România secolelor XVII și XVIII*; Jacques Bouët — *Les violonistes et l'éxécution violonistique dans le milieu de tradition orale roumain* (essai); Leib Nachman — *Structura acordică cu sensibile, polimodalism și politonalism în creația muzicală românească*; Francisc Laszlo — *Contribuții la studiul formei de sonată la Mozart*; Grigore Constantinescu — *Recitativul în opera Falstaff de Verdi.*

Volumul X (1974)

ASPECTE ȘI PROBLEME ALE MUZICII ROMÂNEȘTI CONTEMPORANE

Vasile Tomescu — *Istoria patriei, izvor de inspirație în muzica noastră contemporană*; Petre Brâncuși — *Sentimentul patriotic în muzica românească contemporană*; Octavian Lazăr Cosma — *Perspectiva diacronică a muzicii românești contemporane*; Viorel Cosma — *Cîteva aspecte ale pătrunderii muzicii românești în lexicografia mondială actuală*; Ovidiu Varga — *Originalitatea națională și modernitate*; Herald Müller — *Elemente de definire a valorii în sistemul cunoașterii artistice*; Constantin A. Ionescu — *Psihologia configurației și unele cercetări experimentale asupra muzicalității*; Petre Lefterescu — *Aspecte ale formării muzicianului interpret. Principii contemporane în psihologia procesului învățării.*

Scanned with OKEN Scanner

Mircea Dan Răducanu — *Concertul pentru pian și orchestră de Paul Constantinescu — de la structură la interpretare*; Gheorghe Firca — *Tehnica de variație și structura armonic-contrapunctică în Divertismentul rustic de Sabin Drăgoi*; Hans Peter Türk — *La 100 de ani de la nașterea compozitorului transilvănean Paul Richter* (1875—1950); Carmen Antoaneta Stoianov — *Miorița în creația a trei compozitori români contemporani: Paul Constantinescu, Anatol Vieru și Sigismund Toduță*; Nicoleta Ulubeanu — *Modalități de valorificare a folclorului în creația lui Mihail Jora*; Grigore Constantinescu — *Aspecte ale comediei muzicale românești ilustrate de opera „Amorul doctor" de Pascal Bentoiu*; Constantin Catrina și Mihail Manolache — *Școală și dascăli de psaltichie în Scheii Brașovului*; Sebastian Barbu-Bucur — *Ioan sin Radului Duma Braşoveanu*; Gheorghe Ciobanu — *Capriciul de B. Romberg și cîntecul moldovean Mititica*; Rodica Mateescu — *Documente inedite despre Alexandru Berdescu*; Viorica Dan — *Un cronicar al vieții muzicale românești din secolul trecut*; Grigore Ventura; Emilia Comișel — *Plurifuncționalitatea unor genuri folclorice*; Cristina Rădulescu — *Criterii de analiză structurală a melodiei cu referire la cîntecul popular*; Francisc László — *Geneza Trioului cu pian de Mozart.*

Volumul XI (1976)

Nicolae Călinoiu — *Unele probleme actuale privind activitatea de creație și de difuzare a muzicii românești*; Hrisanta Petrescu — *O sistematizare posibilă a principiilor simfonismului contemporan românesc*; Grigore Constantinescu — *Unitatea de concepție a ciclului în operele lui Doru Popovici*; Octavian Lazăr Cosma — *Dramaturgia operei contemporane românești. „Amorul doctor" de Pascal Bentoiu*; Viorel Cosma — *Melodii inedite pe texte din culegerea „Poesii populare ale Românilor" de Vasile Alecsandri* (1866); Elisabeta Dolinescu — *Un manuscris muzical inedit de la 1871*; Sebastian Barbu-Bucur — *Elemente teoretice ale Filothei sin Agăi Jipei — Gramatica muzicală*; Elena Zottoviceanu — *Un compozitor italian la Alba-Iulia în secolul al XVI-lea*; Alfred Hoffman — *Integrarea în viața artistică a tînărului solist*; Vladimir Popescu-Deveselu — *Cîntăreți români — Maria de Sany*; Ianca Staicovici — *Noi date asupra prezenței compozitorului George Enescu în Statele Unite ale Americii*; Tudor Misdolea — *O teorie asupra formalizării matematice a categoriilor sintaxei muzicale și a procesului de creație muzicală în genere*; Dragoș Tănăsescu — *Sistematizarea tehnicii pianisticii polifonice*; Mircea Dan Răducanu — *Unele aplicații ale ciberneticii în predarea pianului*; Ilse L. Herbert — *Violoncelul acompaniator. Istoric și pedagogie*; Dan Smântânescu — *Scrisori inedite ale unor muzicieni români.*

Scanned with OKEN Scanner

Volumul XII (1976)

Gheorghe Ciobanu — *Manuscrisele muzicale de la Putna și problema raporturilor muzicale româno-bulgare în perioada medievală*; Constantin Răsvan — *Jean-Victor Pandelescu*; Clemansa-Liliana Firca și Gheorghe Fiica — *Texte și concepte în cercetarea sociologică muzicală actuală*; Miron Șoarec — *Mărturii inedite despre Dinu Lipatti*; Vasile Vasile — *Gavriil Galinescu*; Damian Vulpe — *Iosif Velceanu*; Nachman Leib — *Structura acordică cu sensibile, polimodalism și politonalism în creația muzicală românească*; Sebastian Barbu-Bucur — *Manuscrise psaltice românești și bilingve în notația cucuzeliană*; Ion Potopin — *Emil Monția*.

Volumul XIII (1977)

Gheorghe Ciobanu — *Creații populare și urbane legate de Războiul pentru Independență*; Radu Constantinescu — *Viața muzicală în România 1877—1878*; Lazăr Octavian Cosma — *Soarele neatîrnării de Gheorghe Dumitrescu — Prinos Centenarului Independenței*; Viorel Cosma — *Contribuții bibliografice și discografice privitoare la creația muzicală în timpul Războiului de Independență națională*; Elisabeta Dolinescu — *Alexandru Flechtenmacher și ideea de independență națională*; Cristian Ghenea — *Reflectarea Războiului pentru Independență în Transilvania și Banat*; Mihaela Hoară — *Ecouri ale Independenței și muzica contemporană românească*; Titus Moisescu — *Războiul de Independență națională ca temă pentru creația lirică românească*; Hrisanta Petrescu — *Din cîntecele Războiului pentru Independență*; George Sbârcea — *Universalitatea unui compozitor român din deceniul Independenței*; Ghizela Sulițeanu — *Reflectarea războiului din 1877 în folclorul muzical turc și tătar din R. S. România*.

Volumul XIV (1979)

Teodor Bratu, Nicolae Coman, Octavian-Lazăr Cosma, Vasile Tomescu — *Caracterul de masă — coordonată fundamentală a muzicii românești*; Ovidiu Varga — *Muzica — artă, știință, limbaj*; Octavian-Lazăr Cosma — *Simfoniile lui Wilhelm Berger — Considerații stilistice*; Grigore Constantinescu — *Unitate și diversitate în procesul formativ educațional al teatrului muzical românesc contemporan*; Gheorghe Petrescu — *Memoratorul muzical 234* (O problemă de educație preșcolară și școlară); Tudor Misdolea — *Matematică și muzică*; Gabriela Oceanu — *Originea modurilor medievale. Relația lor cu muzica antică greacă*; Emilia Comișel — *Coordonate ale formei libere în creația folclorică*; Andrei Benkö — *Concertele lui Bartók în România*; Radu Constantinescu — *Scrisori de muzicieni români din arhiva Wachmann*; Constantin Zamfir — *Documente inedite privind prietenia dintre G. Șorban și T. Brediceanu*; Constanța Obreja — *Constantin Castrișanu*; Ion Potopin — *Gheorghe și Ionel G. Brătianu*.

Scanned with OKEN Scanner

Volumul XV (1980)

Viorel Cosma — *Vocația universală a folclorului românesc*; Vasile Herman — *Structură și dezvoltare în melodiile melurgilor români medievali*; Fred Popovici — *Un model componistic original în muzica românească de azi. Structurile atemporalului și dinamica temporalului în viziunea lui Aurel Stroe*; Aneta Arvinte — *Semiografia în creația corală românească contemporană*; Ligia Toma Zoicaș — *Eusebie Mandicevschi*; László Francisc — *Octavian Beu, exeget al muzicii lui Béla Bartók*; Loriana Leahu — *Prima companie de operetă cu caracter permanent*; Ștefan Lakatoș — *Contribuții la muzica din Transilvania*; Constantin Catrina — *Cartea muzicală în Muzeul primei școli din Scheii Brașovului*; Gheorghe Petrescu — *Geografia sistemelor modale în folclorul românesc. Bihorul. Despre cîntecul propriu-zis și bocet*; Eugenia Cernea — *Aspecte ale structurii particularităților și evoluției doinei bucovinene*; Sandu Samurcaș Tzigara — *Versuri.*

Volumul XVI (1981)

Tiberiu Alexandru — *Societatea compozitorilor români, factor militant pentru afirmarea ființei noastre spirituale* (1920—1948); Romeo Ghircoiașiu — *Uniunea compozitorilor și muzicologilor din Republica Socialistă România — moment de continuitate și înnoire în cultura noastră muzicală*; Theodor Grigoriu — *Fenomenul componistic românesc*; Wilhelm G. Berger — *Șase decenii de istorie vie*; Laurențiu Profeta — *Cultivînd frumosul și omenia*; Vasile Tomescu — *În slujba muzicii românești*; Octavian-Lazăr Cosma — *Dramaturgia operei românești contemporane. HAMLET — de Pascal Bentoiu*; Francisc Laszlo — *Viața lui Philipp Caudella*; Eugen Glück — *Cercetări în unele arhive românești privind familia Bartók*; Liviu Brumaru — *La centenarul nașterii lui Béla Bartók, slujitor neobosit al folclorului românesc* (1881—1981); Antoine Goléa — *Texte alese despre George Enescu*; Carmen Stoianov — *Creația corală a lui Doru Popovici*; Constantin Catrina — *Delly-Szabo Géza, compozitor și animator al mișcării corale muncitorești din Transilvania*; Vasile Vasile — *Muzicienii Antonio, Alfonso, Carlo și Alberto Cirillo*; Gheorghe Oprea — *Despre muzica megleno-românilor — O cercetare folclorică în satul Cerna, jud. Tulcea.*

Scanned with OKEN Scanner

Redactor
CORNELIU BUESCU
Tehnoredactor
CARMINA CIZER

Bun de tipar : 29.08.1983. Coli tipar 33,25

Tiparul executat sub comanda nr. 10 la Întreprinderea poligrafică „Filaret". str. Fabrica de chibrituri, nr. 9—11. București, Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

EX8

VASILE VASILE

CRISTINA BOHACIU-SÎRBU

CORNELIU DAN GEORGESCU

RADU CONSTANTINESCU

TITUS MOISESCU

GHEORGHE CIOBANU

Dr. SEBASTIAN BARBU-BUCUR

ADRIANA ȘIRLI

EMILIA COMIȘEL și

VASILE CICA

CRISTINA RĂDULESCU-PAȘCU

GHEORGHE PETRESCU

ENEA BORZA

MIRCEA DAN RĂDUCANU

FRANCISC LASZLO

GRIGORE CONSTANTINESCU

ADRIANA MOSCUNA

DAMIAN VULPE

DOMNICA DUMITRAȘCU-

CONSTANTINESCU

MIRCEA GHERMAN

ION OLTEAN

EDITURA
MUZICALĂ

Lei 58

Scanned with OKEN Scanner